构成一切伟大艺术创作的基础始终是传统、出身和遗产。如果需要找一个证明的话，那末，没有什么比举出图林根的巴赫家族的历史更有说服力了，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫正是诞生于这样一个家族。在这里，人们可以看到一个家族的不同凡响的兴盛发达的戏剧性的变化过程，犹如一棵根系庞大的树干，长出一个繁茂的树冠。在这个家族里，天赋与成就代代相传，直到达到了顶峰，复又枯竭下去。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫本人清楚地意识到，他个人的天才，是深深地扎根于这个家庭的强有力的根基之上的。对他来说，要想成为巴赫家族的一员，这就意味着从祖辈那里继承一份业已得到不断充实的、极其珍贵的遗产，并将它日益发扬光大。继承并通过学习、体验和实践去掌握这份遗产，这对他来说就意味着艺术。他作为艺术家的、同时也是对自己家族的自豪感，是充满高尚的使命感和义务感的，然而又是同任何以自我为中心的艺术家的虚荣和浮夸迥然不同的。他把他个人的生命视为自己先辈存在的再现。他认为自己在艺术上的精湛与娴熟，与其说是天赋，不如说是使命和客观要求使然，是他所必须去完成、去掌握和去表现的。“当有人问及，他是怎样达到如此高超的艺术造诣的，他会不假思索地回答说：我只有勤奋努力才行；谁象我一样勤奋努力，谁也会做到这一点。看来，他不想把任何一点成就归功于自己的巨大天赋”（弗克尔语）。传统、出身和遗产作为一种充满生命力的内在力量与技艺、工作和勤学苦练之间的相互影响，这位音乐大师是充分意识到了，这我们无需多费周折就可以得出结论；在那部由他精心续写下来的《家谱》中，用我们今天的话来说，他亲自证实了这一点，这部《家谱》——《爱好音乐的巴赫家族的起源》保存在他的孙女安娜·卡罗利娜·

菲利皮娜，即菲利浦·埃玛努埃尔·巴赫的女儿的手里。关于这个家族的祖先魏特·巴赫，这部家谱是以下列句子开始的："魏图斯·巴赫，匈牙利的一位面包师，在十六世纪由于路德教的原因不得不离乡出走。他在把房地产尽量变成现金后，迁往德意志；由于在图林根有了足够的安全感，可以不因信奉路德教而受干扰，他便在哥达附近的魏希玛尔定居下来，继续从事面包师的营生。他的最大的乐趣是弹奏他那把带到磨坊去的多弦琴（即小琵琶），他是在磨盘不停顿的转动中弹奏的（这两种声音合起来，一定非常优美动听！他一定是在这种过程中学会了掌握节奏）。而这也就是他的子孙后代爱好音乐的开始。"

家史中有关巴赫祖先的个人和艺术活动的这些记载，明确地指出了三种基本力量对巴赫这个音乐之家，无论是在自然和命运的遗传方面，还是在精神和历史的遗传方面，都是有决定性意义的，这就是：中德和东德地区的家乡环境，基督教-路德教的信仰环境，以及（与信仰和家乡环境相协调的）城市居民的音乐演奏家们的职业环境。

巴赫家族作为农民和手工业者一开始居住在迈森-图林根-萨克森地区，即德意志神秘主义和马丁·路德宗教改革盛行的地区。这个家族热爱自己的家乡，从而定居在这里。在保存下来的唯一的一幅塞巴斯蒂安·巴赫的父亲的肖像上，人们在画像的背景上通过一扇窗户可以看到这一地区的象征瓦特堡——这个古堡是帝国侯爵时期建造的，在这里进行过歌唱比赛[①]，曾居住过神圣的伊丽莎白[②]和容克约尔格。具有共同演奏和即兴演唱的古老

① 歌唱比赛(der Sängerkrieg)，相传在德意志中古时期，一些著名的骑士爱情诗人(Minnesänger)曾荟萃瓦特堡，举行过一次歌唱比赛。——译注，下同

② 神圣的伊丽莎白(die Heilige Elisabeth, 1207—1231)，即图林根(瓦特堡)侯爵夫人。

传统的巴赫家族，常常在这一地区，如阿恩施塔特、埃尔富特和埃森纳赫等地举行家庭娱乐活动。

魏特·巴赫生于魏希玛尔，这是一个座落在从哥达到阿恩施塔特的公路旁的小市镇，距埃卡尔特大师的家乡不远。魏特·巴赫的名字是根据神圣的维图斯的名字起的，后者曾是魏希玛尔教堂和这一地区的保护神。魏特·巴赫作为磨坊帮工，跟随着中部德意志人早先的游历队伍来到了东部地区，并在匈牙利从事其手工业经营。在那里，他由于笃信路德教，因而不得不在鲁道夫二世残酷推行反宗教改革措施时逃之夭夭。他把他在匈牙利的产业变卖掉以后，返回到了古老的图林根家园，在魏希玛尔定居下来，并在那里的下磨坊村结婚成了家。这个地方后来也就成了巴赫家族中这一个音乐旁系的摇篮。

至于说中部德意志与直到普顿斯堡和西本比尔根的斯洛文尼亚地区在政治和文化方面的联系，那就要追溯到圣伊丽莎白以后的时期。除了修道院以外，主要是中部德意志城市的手工业市民阶层同上匈牙利的一些城市和村落保持着频繁的联系，而年轻的维滕贝格运动①在最后几代亚盖沃王朝②的匈牙利宫廷里找到了支柱。在这里，德意志的文化和宗教改革的信仰同斯拉夫文化和反宗教改革的运动，进行着一场针锋相对的斗争。在音乐领域里，中德意志的一些小艺人的艺术，很早就找到了它通向东方的道路，并在那里得到了很好的培植，这些人聚集在维腾贝格的乔治·劳和托尔高的约翰内斯·瓦尔特周围。在这个时期的主要作曲家中，海因里希·芬克和托马斯·施托策尔分别生活在波兰和

---

① 维滕贝格运动(Wittenberger Bewegung)，指的是1512年起在维滕贝格任教的马丁·路德所展开的宗教改革运动。

② 亚盖沃王朝(Dynastie der Jagellonen)，系亚盖沃(Jagello，1351—1434)创建的王朝，在1490年到1526年期间统治着匈牙利。

匈牙利宫廷。另一方面，新占据的斯拉夫地区在发展中德意志地区的演奏乐过程中也发挥了自己的作用。当魏特·巴赫在魏希玛尔的下磨坊村拿起琵琶演奏时，那个时期的特兰西瓦尼亚——匈牙利的音乐的余音，如引人入胜的华伦廷·巴克法尔克用琉特演奏的音乐，很可能也已经传到了魏特·巴赫的耳朵里了。

除了这种家乡环境外，家史还把路德教的信仰环境作为巴赫家族存在中的一种基本力量加以突出出来。约翰·尼科劳斯·弗克尔只能够从一般的角度来报导巴赫家族祖辈时期的情况，他写道，“当时还有一个习惯，即把一切都同宗教联系起来”，其实在魏特·巴赫身上有着一种至深的虔诚精神，正因为这种虔诚是非常真实的、发自内心的和富有斗争性的，所以也就具有十分明晰的形式。这种形式既不是超教会的形式，又不是非教会的形式，而是正教盛行时期的一种路德教会的信仰形式。在魏特·巴赫身上，这是对路德在宗教改革宣言中所宣扬的那些基督教信仰的坚定不移的信念，是作为争取信仰的真实与纯洁性的斗争，是作为对不可动摇的信仰的坚定信心，作为即使在遇到苦难和逆境时也敢于为自己的信仰承担责任的勇气与乐趣，这一切影响着他的一生。这样，巴赫的音乐家族的这位祖先就成了富有斗争精神的路德教的坚定的信奉者和上帝圣旨的传播者：德意志音乐之所以能够培育出这么多的杰出人物，那是应该归功于路德教的。凡是在宗教信仰的这种强有力的精神现实不再受到重视，不再起支撑和约束作用的地方，人们对艺术的理解也就不再是非常朴实和直接的了，而把艺术只看成是一种支离破碎的、历史上流传下来的东西。

看来，在此时期，音乐和使魏特·巴赫感到是“最大乐趣”的演奏，与其说是那个时代的宗教的和世俗的歌曲和歌唱艺术，不如说更多的是器乐演奏。家史中谈到弦乐演奏时强调指出，他的

节拍，即节奏（不包括曲调），是从磨坊轮子的同节奏的拍打中和从磨坊引水的小溪的静谧的、深沉的水流中得来的。看来，巴赫的这位祖辈从水磨转动所遵循的同样的轨道中，找到了那种强调节奏的特殊演奏方式，“而这种演奏可能就是他的后辈们走上音乐之路的开始”。在这里，人们自然要联想到塞巴斯蒂安·巴赫在器乐曲的节奏方面所运用的基本手法，想到这些乐曲中的“基础低音”及其经常的、“滑动的”和循环的出现，想到“数字低音”的无休止的演奏和这种低音在演奏多声部时的有节奏的反映。

综上所述，可以说魏特·巴赫是一位演奏家，是一个穿磨坊工作服的演奏家。他也以其演奏家的身份为巴赫这个音乐家家族的未来职业前景奠定了基础。所有他的直系后代，直至塞巴斯蒂安的父亲，都是各种乐器的演奏家，他们作为城市吹奏家或提琴手、市府或宫廷音乐家，都是把器乐演奏作为一种有行会组织的手工业来从事的。关于魏特的儿子约翰内斯·巴赫，即塞巴斯蒂安的曾祖父，家史中这样写道：“他先是干起了面包师这一行。但是，由于他对音乐有特殊的爱好，所以，哥达的城市吹奏家就收他为徒。在这个时期，格林施泰因的古老宫殿还存在，他的老师按照当时的习惯就住在宫殿的城堡里。他在老师那里学徒期满之后，还工作了一个时期。”在父亲去世以后，约翰内斯·巴赫在魏玛结婚成了家。从此以后，“经常去哥达、阿恩施塔特、埃尔富特、爱森纳赫、施马尔卡尔登和苏尔，去帮助那里的城市音乐家开展音乐活动”。

塞巴斯蒂安的祖父克利斯多夫·巴赫和父亲约翰·阿姆布罗休斯·巴赫都作为演奏家加入了中部德意志地区的行会组织。关于克利斯多夫·巴赫，家史中这样写道：“他同样学习乐器，起初在魏玛宫廷里担任侯爵的侍从，后来受聘到埃尔富特和阿恩施塔特的吹奏家音乐同业公会中任职。”当塞巴斯蒂安在爱森纳赫的乔

治教堂接受洗礼时，把这个孩子从洗礼盆中抱出来的也是一位演奏家，即哥达市吹奏家塞巴斯蒂安·纳格尔。塞巴斯蒂安的哥哥约翰·雅可布在去瑞典之前也是在爱森纳赫从他父亲的继承人那里学会了演奏这一行的。

汉斯·巴赫堪称巴赫家族从事演奏职业的典型例子。在他身上同样也是演奏家和手工业者二者融为一体。在巴赫家族的游历兴趣的鼓舞下，他从魏希玛尔出发到异地他乡。不论走到哪里，他都以其多情趣的思想和善于给人们以欢乐的天赋而闻名遐迩，并受到人们的爱戴。在他身上，还生气勃勃地保持老一辈流浪艺人和滑稽家的那种原始的演奏家精神。到了两鬓花白之时，他来到了符腾堡宫廷。那里的公爵乐队在莱奥哈特·莱希纳尔和巴西留斯·弗罗贝格——伟大的钢琴作曲家之父——的指挥之下正焕发着异彩，他效劳于年轻居孀的公爵夫人乌尔舒拉，最后死在这位公爵夫人在内卡河谷旁的尼尔廷根的宫邸。弗·埃玛努埃尔·巴赫在他收藏的家族肖像册中保留了汉斯·巴赫的两幅画像。其中的一幅表现的是这位演奏家和诙谐弄臣拉着小提琴和摇着小丑的铃铛，下面写着这样的诗句:“这里，你能看到的是在演奏的汉斯·巴赫，你听到这琴声，一定会发笑，他在按照自己的方式拉琴，他还蓄着漂亮的汉斯·巴赫式的山羊胡子。”在另一张肖像上，看起来他有点愁眉苦脸，身穿宫廷礼服，左手握着流浪艺人的乐器——一把高质量的高音提琴，右手端着斟满了酒的酒杯，身边堆满了木匠工具和一个带铃的棒。在一条系在画上的带子上可以读到这样的字句:“汉斯·巴赫，一位著名的诙谐滑稽大师，爱开玩笑的提琴手，一个勤勤恳恳的、质朴而又虔诚的人。”这代表了巴赫家族演奏家们的传统精神特征：勤奋、质朴和虔诚。

巴赫家族于1635年从魏希玛尔——巴赫音乐家族的摇篮——迁移到了埃尔富特。在同一年，巴赫家族中这位最早的演

奏家也随之迁居到这里。与此同时，了不起的海因里希·舒茨①的一个哥哥成了这个城市的法律顾问，以后又担任了埃尔富特大学教授和校长；米歇尔·阿尔腾堡最后担任了安德利阿斯教堂的牧师．埃尔富特因有了他而拥有一位著名的音乐家，他还同米歇尔·普莱托留斯是莫逆之交。在这里，塞巴斯蒂安的祖父曾做过市府聘用的演奏家，他的哥哥也在这里担任过布道者教堂的管风琴师。塞巴斯蒂安的父亲于1645年就诞生在这里，同他的孪生兄弟约翰·克利斯多夫一起在考夫曼教堂接受了洗礼。二十二岁时，他在埃尔富特的一位市府演奏师手下供职，一年以后，在一个原来很富有、后来破落的、久居当地的手工业家庭里找到了他的终身伴侣：塞巴斯蒂安的母亲伊丽莎白·莱默尔希尔特。塞巴斯蒂安的姐姐也是在这儿出嫁的。在这里也产生了人们所熟悉的唯一的一幅塞巴斯蒂安年轻时的肖像画，这成了当今埃尔富特博物馆最珍奇的收藏品②。在这儿，塞巴斯蒂安的哥哥约翰·克利斯多夫从师于约翰·帕赫贝尔——布道者教堂的享有盛名的管风琴师。这个教堂为他的前驱者约翰·巴赫(1604—1673)，即塞巴斯蒂安的祖父克利斯多夫的哥哥，购置了一架由当时的中部德意志地区最好的风琴制作师路德维希·考姆培纽斯制造的管风琴。

在埃尔富特这座古老的巴赫城里，自十五世纪以来，乐师们在同那些蹩脚的啤酒店提琴手和手摇风琴师分道扬镳之后，作为艺术演奏家已经成为“受尊敬的”人，已经有了自己单独的职业团体。他们作为城市音乐家已经根据演出歌谣、奏鸣曲、组曲和舞曲的四至六声部的需要，组成了四至六人的“城市音乐家公会”，由一个“经理”领导。在这个公会中，巴赫家族的成员一直占据着

① 海因里希·舒茨（Heinrich Schütz，1585—1672），德意志作曲家，谱写了歌剧《达夫尼》等。

② 这幅画像的真实性当然是值得怀疑的。——编者

主导地位，势力极大，甚至当这个公会里早已没有巴赫家族成员时，埃尔富特演奏家们还一直称它为“巴赫公会”。在埃尔富特的“容克沙滩”① 旁的音乐家之角，演奏家、吹奏家和管风琴师们相互为邻，这种情形生动地表现了中世纪职业生活的画面。这里至今还保留着塞巴斯蒂安·巴赫的祖父母、父母和其他直系亲属的旧居，这些住宅鳞次栉比，有的至今还完好地屹立在这里；一批有水平的音乐家，如约翰·帕赫贝尔、海因里希·布特施泰特和约翰·戈特弗里德·瓦尔特，都是在这里成长起来的。

在中世纪的一段很长时间内，城市吹奏乐师的职业中艺术家和手工业者还没有分开，这种职业特点也表现在他们所特有的生活情调上。在巴赫的时代，音乐家的身份等级和职业高低，明显地反映在乐长与管风琴师、管风琴师与城市吹奏家、城市吹奏家与啤酒馆提琴师之间为争夺传统权利和特权以及为争取社会舆论、荣誉和生活方式而进行的斗争和纠纷上，巴赫时代的德意志的每一地方的音乐史(包括当时的长篇小说)都可以讲述出很多这方面的情形。从市民阶层的城市演奏家和管风琴师，到教堂乐长和学校音乐教师的学术界，乃至到宫廷的乐队队长，到处都存在着这种等级差别。教堂乐长(来自拉丁文Canere，是歌唱的意思)同牧师和学校教师由于有过共同学习的经历，所以关系更为密切，这也常常是由于他们之间紧密的姻缘关系所决定的。相反，教堂合唱队乐长同管风琴师之间相互结亲的只不过是个别的例外。“管风琴师——必定是不虔诚的基督徒”——这是一句古老的谚语。与此相反，在管风琴师和城市吹奏乐师之间却常常结成友谊，互做儿女教父或结为亲家。莱比锡的一位杰出的城市吹奏乐师，也是一位作曲家，尽管他也进大学学习过，但是在争取做托马斯教堂

① 容克沙滩(Junkersand)原指德意志容克地主居住之所，后成为乐师们居住的地方。

乐长时却遭到了拒绝，“因为他在这儿曾做过城市吹奏乐师”。原因是这种职业的各个等级的人只能演奏按节奏的节拍范围而区分的不同风格的作品：“教会式格调”的作品规定由教堂唱诗班演奏，“舞蹈与合唱式”的曲子归管风琴师们来演奏，而“花腔式格调”的作品则由城市演奏家们去演奏。长长的音符还一直被认为是教堂合唱乐队艺术的特征。“艺术家”或“音乐家”形成一种摆脱了某种艺术部门职业特点的、独立的生活格调，以及艺术活动脱离等级与市民生活——这些都是到了启蒙运动的自由主义时期才较为明显地出现的。约翰·马特逊在其《一个荣誉大门的基础》一文(1740)中还坚持音乐界的等级制度，他把乐队队长的宫廷世界(乐队队长，这是“一个学识渊博的宫廷官员和极高超的作曲家”)和教堂乐长的学术界(“一个富有音乐素养的教堂和学校雇员”)以及由管风琴师(“一位懂得艺术的教堂仆役和有技巧的键盘琴师”)、乐师和演奏家(他们能够仪表端庄地按照曲谱立即演唱，或者根据乐谱演奏出来)组成的市民界区别得清清楚楚。马特逊还诙谐而又恰如其分地补充写道：“不能通过强求或乞讨立即得到乐队队长荣耀的人，宁肯忍辱屈就做一名乐队经理，也不愿去做教堂乐长或管风琴师。是的，有的甚至连乐队队长也不愿意做，而是想做室内乐作曲家，或只是做宫廷作曲家：而这些称呼实际上更坏，给人以七拼八凑的印象，不象是德文名称。”演奏家同管风琴家和钢琴家有着共同的手工操作基础，这就是使用乐器时指法技巧熟练，正如谚语所说的，“吹笛子”①，这意味着名声不好：“吹奏不光是靠吹，你们还得动用手指。”因此，从城市吹奏家到管风琴师的路，也不是很遥远的，因为在富有表现力的“吹奏-钢琴”的管风琴上，吹奏和按键这两种手工艺统一起来了。对这两者的

---

① 在德语里“flöten”(吹笛子)，还有甜言蜜语、阿谀奉承的意思。

偏爱，是德意志音乐家们由来已久的特征；这两点在巴赫家族里集于一人之身的情形也是屡见不鲜的。塞巴斯蒂安·巴赫既是托马斯教堂的乐长，同时又是莱比锡的城市吹奏家和提琴演奏家之首，以及乐队有名的经理戈特弗里德·赖歇的上司——这种情形的出现，不是由于他担任了教堂的乐长，而是因为他是“音乐经理”,这是一种与宫廷乐队队长相对等的教堂职务。不过，这也只是一个半世俗性的职务，因为在1700年前后，在宫廷里、王室里、酒宴上和在戏院里进行演奏，同在宫廷教堂里的演奏，并没有作为世俗的和神圣的演奏对立起来，而是都从属于包罗万象的宗教音乐领域，都属于广义上的敬神的艺术。

演奏家的职业在埃尔富特像在其他地方一样，也是一种有行会组织的艺术手工业行业，只有当局核准的行东才有权利招收学徒和帮工。学徒期为五年，出师之后，学徒可以带上出师证书去从事充满冒险的游历，也可以根据志愿投奔另外一个师傅，作为老帮工又可在这里“为艺术服务”三至五年。到这时，他才有可能赢得一个空缺了的师傅职位，在两位师傅和一位老帮工协助下通过一次试奏之后，他才能获得这个职位。中部德意志的演奏家们，除了他们的这些地区性的联合外，自1653年起还加入了一个经皇帝特许的合作团体，即“上萨克森和下萨克森地区器乐演奏协会”。

演奏家的这种音乐服务活动开始时是同“管家们”的值班和看守塔楼的任务结合在一起的，这时二者分开还为时不久，“管家们”的刚刚摆脱出去的生活对城市吹奏家的市民生活还有后续影响，而且在当时的长篇小说中还起着很大的作用。塞巴斯蒂安的曾祖父曾作为“看屋的鸽子”到哥达宫殿城堡的师傅那里学过演奏。

演奏家从城堡下来，成为“市民音乐家”以后，就逐渐成长为发展城市音乐的主要力量。受到市政府聘用以后，演奏家们可以

得到游行吹奏费和试演津贴费，有一部分人还可以得到免费住房，印有城徽的制服，包括实物在内的薪俸，新年和其他节日社交活动津贴费，配备乐器并享有市政府人员的一些特权。演奏家们尤其重视这样一点：除他和他的帮工外，任何人都不得在市区的市民的节日庆祝活动中、结婚仪式、儿童洗礼、葬礼、开业、庆宴等活动中“登台演出”。演奏家成了城市生活中最为显赫的人物之一。在演奏家的多方面的任务当中，除了象在市议会的“吹奏席”上为宴会、选举以及其他市政庆典活动中进行演奏之外，还要对该城市的未经特许的演奏家和流浪艺人进行监督。演奏家每天清晨、中午和晚上都要从教堂、宫殿、议会的塔楼上或者门楼上同塔楼的唱诗班一起向城市“报时”。有外国人或客人来到这个城市时要“吹奏预报”，到了纳税日，要鸣缴税钟，晚上用火警钟报时，告诉每家户主到了该开炊和掌灯的时候了。城市演奏家在所有民间的、同业公会的、家庭的以及其他纪念日和庆典活动中只演奏他那个“声部”(声部曲谱)，在他所提供的服务中，音乐上要求更高的，主要表现在帮助教堂演奏音乐，也就是在布道前后，特别是在星期日和节日，要在城市教堂里“为教堂唱诗班吹奏”并演奏“管风琴”。在这种演奏活动中，城市演奏家就会同教堂乐长、管风琴师相遇，并领略他们的高超艺术。

在乐器方面，吹奏家们除了使用“弦乐”器以外，正象他们的名称所表明的那样，主要是使用“吹奏”乐器。不过，谁能适用多种乐器，谁就能够成为多才多艺的音乐家。在他所使用的乐器中有以下各类：长号(Tromboni)和短号(Cornetti)、芦笛(Schalmei)和双簧管(Bomharte)、低音双簧管和小巴松管(Fagotte)、竖笛或长笛和横笛、小号和铜鼓、吹口哨和击鼓以及抱在膝上演奏的古大提琴(次中音部)、用手臂支撑的中音古提琴(中音部)和小提琴(最高音部)。早在塞巴斯蒂安·巴赫父亲的城市吹奏家乐队

里，在吹奏家的旁边就安排了提琴演奏者。他们从古大提琴过渡到小提琴，称小提琴为中提琴和波兰提琴，特别重视小提琴的最高音形式。被排斥在城市吹奏家的艺术之外的，只有流浪艺人的那些“不正经的”乐器：风囊笛、绞弦琴、风笛和三角铁。通过各种乐器结合成“合奏”，就可以根据每次活动的需要和场合，时而用单一的或混合的吹奏乐和弦乐的这种组成，时而用那种组成，演奏出四重奏至六重奏的作品，这种办法对塞巴斯蒂安·巴赫乐队的组成和乐器的选择都产生了明显的影响。乐器演奏者将自己的艺术集中到某一单一乐器的演奏上，这是大型宫廷乐队所取得的一个成就。

如果说乐师演奏时(即使是在乐团里)必须背出曲谱，那末，城市吹奏家往往是“将谱子摆在鼻子底下”。城市吹奏家的曲目是由 1650 年前后在德意志盛行的独立演奏乐组成的，包罗万象，从简单实用形式的宗教和世俗歌曲和舞曲，到富有艺术性的小序曲、帕凡舞曲、歌谣、寻求曲和幻想曲（这些都汇集在莱比锡城市吹奏家约翰·克利斯多夫·佩策尔和戈特弗里德·赖谢所编撰的塔楼音乐和吹奏乐集子中），乃至团结在马蒂亚斯·维克曼和约翰·罗森米勒周围的中部德意志音乐大师们所演奏的那些大型奏鸣曲、组曲和形式自由的器乐曲。巴赫的康塔塔中的那些器乐序曲和间奏曲、乐队组曲和勃兰登堡协奏曲都属于这一类。在1700年前后，城市吹奏家的艺术尽管形式极其简单，但在音乐生活中还是享有很高威望的，以致巴赫的莱比锡前任约翰·库瑙在其《音乐庸才》(1700 年) 一文中将这种艺术比喻作天堂的音乐：“当我们的城市吹奏家在举行节日盛典时，用声音瞭亮的小号（指的是当时的小号，音量很窄，声音透彻明亮)，从塔楼上吹奏一只圣歌时，人们都激动得难以自制，仿佛在听天使歌唱一般。”总而言之，城市吹奏家的存在、工作和艺术不可分割地融汇到城市及其

市民的政治、宗教、娱乐和艺术生活当中，融汇到他们日复一日、年复一年的劳动中去，从破晓唤醒人们，直到唱晚歌。塞巴斯蒂安·巴赫的当过城市吹奏家的祖先们以及他们的艺术之所以能同团体、民众和乡土有根深蒂固的强有力的联系，就在于他们在内心深处同具有生命力的习俗是息息相通的。

年轻的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫就是在这样一个演奏家环境里，经过管风琴师上升到宫廷乐队首席和乐队队长。他的父亲于1671年迁到爱森纳赫，在这里为了能当上当地圣乔治教堂的城市吹奏乐师的接班人而进行了一次试演，从而得到了市议会的聘用。有一本搜集了宗教改革时期的德意志和尼德兰大师们的作品的《乐长曲谱》保存尚好，它可以证明这个座落在市场边上的爱森纳赫主教堂的高水平的宗教音乐传统；他的堂兄约翰·克利斯多夫·巴赫曾在这个教堂里服务过。在巴赫家史中讲述到这位堂兄时，菲力浦·埃玛努埃尔·巴赫记述了这样一句引人注目的话："这是一位了不起的、富有表现力的作曲家。"他为管风琴和钢琴变奏曲而谱写的经文歌、康塔塔和圣咏合唱前奏曲，可以与其同时代人迪特里希·布克斯特胡德和菲力浦·克里格尔的作品相媲美。这里只需要提一下他为自己的上司爱森纳赫宫廷乐队队长埃贝尔林的一个咏叹调（"埃贝尔林尼娅娜咏叹调"，1690）所谱写的丰富多彩的变奏曲，以及为由舒茨流传下来的"宣叙式"的唱词所谱写的富有诗情画意的女低音咏叙调（挽歌）："呵，倘若我有足够的水。"的确，使音乐富有诗情画意，这是巴赫家族艺术遗产中的一个重要因素。

在以城市吹奏乐师为核心的城市音乐界和团结在学校合唱队和由乐长代德金德领导的拉丁文学校周围的教堂乐队界之外，自1662年爱森纳赫升格为独立的萨克森—爱森纳赫公国的首府以来，又出现了一个以新公爵乐队为核心的宫廷音乐界，吸引了许

多有名望的音乐家。在这支队伍里，也有塞巴斯蒂安的父亲和帕赫贝尔——他在去埃尔福特布道者教堂，以及后来去斯图加特、哥达和他的故乡纽伦堡等地之前，也应聘在这个乐队里供过职。帕赫贝尔作为维也纳宫廷管风琴师卡斯帕尔·克尔的学生，谙熟意大利提琴师和管风琴师们的有乐器伴奏的美声唱法，作为“卓越的、罕见的大演奏家”后来在爱森纳赫宫廷里逐渐成长为继萨穆埃尔·沙伊特之后的中部德意志地区演奏乐首领。他在自己的各个多声部奏鸣曲、组曲以及管风琴乐曲中，对这个地区所流传的伟大演奏乐进行了改革，使之更注重感情的表达和更富有歌曲式的歌唱性。在爱森纳赫，他赢得了塞巴斯蒂安父亲的友谊，成了他的幼年夭折的第二个女儿的教父，以后在埃尔富特当上了他的长子约翰·克利斯多夫的教师，使克利斯多夫自1690年起在附近的奥尔德茹夫的米歇尔教堂担任了管风琴师。



青年时代的巴赫

据说，1694年秋天，在这个约翰·克利斯多夫·巴赫同当地的一位市议员的女儿在奥尔德茹夫结婚时，约翰·帕赫贝尔、阿姆布罗休斯·巴赫及其堂兄，即奥尔德茹夫的城市吹奏乐师霍夫曼"三人一起演奏了小提琴"。也就是说，在这次演出中，由于在结尾时运用三把小提琴奏出了短小的吉格舞曲的固定低音和数字低音，他们成功地演奏了帕赫贝尔的三重奏卡农变奏曲，这真堪称高水平的城市吹奏家的艺术！这里只需要指出这十四首变奏曲的严谨结构中最重要的要素：这种用单音同卡农的纯粹三重奏以及同固定低音的双重结合；这种具有传统的下行四度音动机的、如歌性的完整的固定低音；这种借助于一种相同形式的旋律进行强度的、从变奏到变奏逐步上升的、通过小提琴演奏本身的技巧力量即兴赢得的音型技巧的"手工式"的变奏；这种对比的音调的组合乐器的不断增长的张力在无变化的相同音调里重复达三十遍的低音；这种随着运动提高而增大的具有感性的音量以及在充满了最强有力的象征力的整个形式中通过一种抒情的如歌性而使得呆板的结构支架的柔软化，就最深刻的词义而言，这就是纯演奏音乐，是人创造的作品，但并非为他人的意志所推动，而是存在于创作信仰之中的上帝创造体系的象征——艺术，安德烈亚斯·韦克迈斯特(1691年)对此曾讲过："她（指艺术而言——译者）本身或许已经成了外在之物，这就促使她对精神本质有了追求和美好的回顾……就象人们所说的，音乐是完美秩序的反映，是一种精神和谐的最初体验。

1685年3月21日，爱森纳赫城市吹奏乐师约翰·安布罗西乌斯·巴赫和伊丽莎白·巴赫夫妇的最小的孩子降临人世，两天以后，就在乔治教堂接受了洗礼，取名：约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。他从父亲那里接受了约翰这个名字，从教父塞巴斯蒂安·纳

格尔那里接受了教名塞巴斯蒂安。在这所他诞生的房子里，同他的父母住在一起的，除了父亲的帮工和学童工之外，还有五个兄弟姊妹。幼小的塞巴斯蒂安从孩提时代起就从这个古老的城市吹奏乐师的家庭绵延不断的传统中汲取营养了。父亲是他的第一个启蒙老师。他用一把演奏用的小提琴进行练习，学会了父亲手艺的最基本的技巧。他的儿子，菲力浦·埃玛努埃尔，是这样描写他的父亲的："从青年时代起，直到临近老年，他演奏的小提琴音色纯正，深切感人，从而控制了一般要用钢琴才能控制的乐队。"塞巴斯蒂安九岁丧母。父亲很快又结婚了，但继母不久也在1695年2月24日去世了。这个在孩提时期就成了孤儿的人自幼就熟悉死亡，在他后来的生活中，死神也是一个经常伴随着他的阴影：他不得不将自己孩子中的十一个送进坟墓。

塞巴斯蒂安的大哥从父亲的城市吹奏乐师业转到管风琴师上来，而另外两个哥哥仍旧干城市吹奏乐师这一行。年轻的塞巴斯蒂安来到居住在奥尔德茹夫的他大哥处，在他大哥的主宰之下，生活对他来说发生了命运性的转折：这就是走上了从演奏师转向管风琴师的道路。演奏乐器的乐趣和炽烈的勤奋好学精神，使他很快就掌握了他哥哥——这位帕赫贝尔的学生的按键艺术。从此以后，塞巴斯蒂安在奥尔德茹夫就越来越独立自主地进行学习和练习，通过演奏和抄写来掌握同时代的管风琴和钢琴艺术大师们的作品，以便为自己找到一位作曲方面的大师做楷模。由菲·埃玛努埃尔·巴赫和塞巴斯蒂安的学生阿格里科拉撰写的、经米兹勒补充过的塞巴斯蒂安·巴赫的祭文，非常贴切地记述了他最初阶段的学习、练习和掌握他人作品的情形。关于年轻的塞巴斯蒂安的这个最初的历史事实，祭文是这样描写的："他在很短的期间内，就将哥哥主动给他学习的所有作品全部都掌握了。他哥哥有一本搜集了当时最著名的音乐大师弗罗贝格恩·克勒和帕赫贝尔

等人的钢琴曲的曲谱，尽管他百般恳求，但是谁也不知道是出于什么原因，他的哥哥就是不愿给他看。但是，他的学习热情越来越高，这促使他进行了下述的无辜的骗术：这本书放在一个只有铁栅栏门的柜子里。他可以取得出来，因为他的小手可以穿过铁栅栏门，而且可以将这本用一页页纸装订起来的书，在柜子里卷起来。就这样，当夜深人静时，他就将它取出来，在月光下抄写，因为他连一盏灯都没有。经过六个月的时光，他就占有了这些乐谱，内心感到由衷高兴。当他如饥似渴地、偷偷摸摸地去掌握这些乐曲时，他的哥哥觉察到了这件事，并且毫无怜悯心地将他花费了那么多心血抄成的曲谱拿走了。”

奥尔德茹夫的拉丁学校，是按照1642年所谓的哥达式的教育方法兴办起来的。这所学校根据拉特克[1]和克美纽斯[2]旨在促使学生全面发展的精神，特别注重教授本国语言和实用科目。年轻的塞巴斯蒂安在这所拉丁学校一直读到最高年级，后来学校乐队队长赫尔达把他的两个最有才华的学生巴赫和埃尔德曼推荐到吕内堡的米夏埃利斯教堂附设的修道院学校“唱诗班”去，那里只录取“穷人的孩子和具有很好的最高音的学生”。巴赫当年是具备这两个条件的。又是这位菲·埃玛努埃尔·巴赫赞扬了他父亲那“出色的、透彻嘹亮的声音，音域宽广，唱腔极好”。巴赫深知自己具有优美的嗓音，于是他同自己的同学埃尔德曼启程到吕内堡去了。在这里，塞巴斯蒂安作为修道院教堂唱诗班的男高音，进一步扩大和加深了关于同时代人的和较早时期的经文歌和康塔塔艺术的认识。约翰·雅可布·勒维是这里的尼古拉教堂的一位上了年纪的管风琴师，他的父亲也是爱森纳赫人，同他的相遇使

① 拉特克(Wolfgang Ratke,1571—1635)德意志教育学家。

② 克美纽斯(Johann Arnos Comenius,1592—1670)奥地利教育学家。

巴赫又结识了海因里希·舒茨的一个私人弟子。他在这里遇到的另一个同乡是出生在霍恩基兴（在奥尔德茹夫附近）的乔治·伯姆，他是约翰尼斯教堂的管风琴师，是居住在汉堡的白发苍苍的亚当·赖因肯的学生。巴赫从他那里接受了汉撒城的伟大的管风琴和管风琴师艺术。巴赫在变声期之后，便遵循父辈的手工业者的习俗。开始了漫游生涯，目的在于向其他大师们学习，同时做帮工糊口，以期最终彻底掌握艺术领域中应该学会的东西。于是，他漫游到尼古拉教堂的管风琴师文岑茨·吕贝克处，以及汉堡的卡塔琳纳教堂的管风琴师亚当·赖因肯处，在这里，他同时接触到了处于起步阶段的德意志歌剧艺术。他还多次去策雷，对他有特别吸引力的是到那里的公爵宫廷教堂听法国提琴师、管风琴师以及钢琴师们的演奏，因为这里的公爵夫人是一位胡格诺派①的法国贵族。

巴赫在十七岁时结束了他的学习时期，开始了成熟时期，显然这首先又是表现在他那技艺高超的乐器演奏上。在键盘上（根据弗克尔的记载），他"用手指弹得那样轻柔，以致人们几乎看不出它们在动。只有手指骨节的前半部分在动，而手即使是在弹得最重的地方也还保持着圆的形状，手指在键上只是稍稍抬起，几乎不超出演奏颤音的动作。当某一个手指要动作时，其他的仍旧静止不动。他的身体的其他部分，在演奏时更没有任何动作"。这种同键盘保持一定距离的演奏法，不但是巴赫的演奏特征，而且代表了那个时代的键盘乐器——古钢琴、基尔大钢琴(羽管键琴)和管风琴的特点。巴赫对机械音响和对吹奏音响的偏爱，使得他以及他的那个时代都把管风琴视为"乐器之王"，使它变成了演奏

① 胡格诺派(Huguenot)，法国十六、十七世纪信奉加尔文教的新教徒，主要成分是反对国王专制、企图夺取天主教会地产的新教封建显贵和地方中小贵族，以及力求保存城市"自由"的资产阶级和手工业者。

的核心。他在演奏管风琴时的双手按键，以脚踏板和拉音栓等方面所达到的惊人的熟练程度，对演奏在音响和演奏技巧上都依赖于这种熟练的羽管键琴来说，也是颇有益处的。这种钢琴的音响是很少受影响的，是清澈洪亮的，是清晰的，那银铃般的清脆声显得庄严浑厚，从而给要求音调严格与和谐的演奏提供了无限的可能性。由于只有用古钢琴才能演奏出可学会和可达到的动听的"歌唱方式"，所以巴赫更多地用这种琴来进行学习和授课，因为它能够发挥很好的教学作用，使得"在演奏中能达到一种可歌唱的方式"。对巴赫来说，"钢琴"首先只是意味着一个键盘乐器的键盘，包括管风琴在内，最后当然也包括钢琴本身。因此，他在自己的作品中，只标出键盘的数目，但是未说明指的是管风琴抑或是带弦的键盘乐器。当键盘需要分开演奏时，他就标以"a2 钢琴"；需要加踏板的，他就写成"a 2 钢琴加踏板"。需要运用踏板的地方，在教堂音乐中始终是用管风琴，在室内乐中也指踏板大键琴或古钢琴。了解这一点对演奏巴赫的管风琴曲和钢琴曲以及他的后期作品，都是非常重要的。

这位年轻的乐师早在1703年就力求在赞格豪森谋得一个管风琴师的职位，只是到了第二年才在魏玛宫廷受到首次聘用，当上了小提琴手，他的祖父曾一度在这里做过演奏乐师和器乐师。在这里，巴赫还听到了游历过五湖四海的提琴师约翰·保罗·冯·魏斯特霍夫的演奏，他的双键盘演奏艺术和多声部即兴曲的演奏艺术堪称中德意志地区的提琴演奏的顶峰。巴赫的恩主约翰·恩斯特·冯·萨克森-魏玛公爵，是主政的公爵的兄弟，被公认为是一个酷爱音乐的人。

就在同一年(1703)，巴赫迁到了阿恩施塔特，做博尼法求斯教堂新设置的管风琴的风琴师。为了能听到马林教堂的六十六岁的管风琴师迪特里希·布克斯特胡德的演奏，他还从这里徒步进

行了已多次提到的去吕贝克的那次漫游。巴赫在他身上找到了自己的真正老师，他的为人和富有创造性的艺术给巴赫留下了极深的印象，致使他忘记了阿恩施塔特的职责。由于超假过长，他同上司陷入激烈的冲突之中。同布克斯特胡德相识之后，巴赫在阿恩施塔特也开始有意识地完善自己在作曲方面的技巧。正如献给他的祭文所记述的那样，“在这方面真正显示出他在管风琴演奏艺术及作曲方面的勤奋所取得的初步成果；至于说作曲，他大多是通过研究当时著名的、有成就的作曲家的作品和通过个人的勤奋思考学会的”。菲力浦·埃玛努埃尔·巴赫的看法与此一致，在提到他父亲时，他是这样说的：“仅仅依靠个人的思考，他在青年时代就已成了一个纯粹的、有实力的赋格曲作曲家。”

巴赫把一些赋格曲作曲大师视为自己“崇拜和学习”的榜样，在这些大师中有：吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪①，这是赋格作曲家中资格最老的一位，是罗马的巴罗克式键盘艺术的创始人。他的主要作品是《各派作曲家的音乐集锦》（威尼斯，1635），这个集子搜集了供宗教仪式上管风琴演奏用的托卡他曲和其他具有形式和音响美的作品。巴赫手里有一本这个集子的完整的手抄本，上面还标有他的亲笔签名“约·塞·巴赫，1714”。除此之外，被巴赫做为老师加以崇敬的还有“一些年长的、杰出的法国大师”，除了巴黎的库普兰②派的管风琴师之外，主要有：兰斯大教堂的管风琴师尼古拉·德格里尼③；安德烈·雷松④；巴赫的管风琴演奏

---

① 吉·弗雷斯科巴尔迪（Girolamo Frescobaldi，1583—1643），意大利管风琴演奏家，作曲家。

② 弗朗索瓦·库普兰（Francois Couperin，1668—1733），法国管风琴演奏家、作曲家，著有《剧场风之协奏曲》、《修女莫尼克》等。

③ 尼古拉·德格里尼（Nicolaus de Grigny，1672—1703），法国管风琴师兼作曲家。

④ 安德烈·雷松（André Raison，1650—1719），法国管风琴师兼作曲家。

中的帕萨卡里亚舞曲就是从他那里借鉴来的；凡尔赛的宫廷管风琴师路易·马尔尚[1]是当时最著名的键盘音乐大师之一，因其即席演奏而闻名于世。另外，在年纪较大的同时代德意志人当中，还有弗雷斯科巴尔迪的两名在维也纳供职的学生：约翰·雅可布·弗罗贝格尔和卡斯帕尔·克勒；还有德勒芬·施特龙克、赖因肯、布克斯特胡德及其学生尼克劳斯·布鲁恩斯，当然还包括约翰·卡斯帕尔·费迪南德·费舍尔、帕赫贝尔和伯姆。巴赫除了向这些音乐大师学习外，正如他自己所讲的那样，还"不花多少钱""尽可能广泛地"搜集到了"很大一批精选的教堂音乐作品"。只要有真正的艺术传统存在，音乐领域里的学习始终表现为模仿与抄写。通过对德意志、意大利和法国作品的掌握和学习，并通过对同时代的和较早时期的杰出大师们的艺术以及对自己的创作的思考，年轻巴赫的富于创造性的想像力开始有力地崭露头角了。

当然，在阿恩施塔特的管风琴上，他的艺术时常同伯爵的教会监理会发生矛盾，因为他"迄今为止在圣咏合唱中做出了许多令人惊奇的变化，掺杂进许多陌生的音响，从而使全体教徒都对此感到惊诧"。有人还指责他，"迄今为止，他把演奏的时间拖得过长，而在牧师先生向他指出这点以后，他又走到了另一个极端，演奏得太短了"。那时，妇女在教堂和在教堂音乐中是没有发言权的，甚至连歌剧中的妇女角色也得由男人来扮演，巴赫反其道而行之，竟然在合唱中让一个陌生的未婚女子参加演出，甚至让她参加演奏"。马特黑森以幽默的口吻写道：他从一开始(大约 1715 年)就提出让女歌唱家在教堂里登台演出，但是必须化装得不致被任何人辩认出来：到最后，人们对她们是既看不够，又听不腻。在巴赫的教堂音乐中出现的这位陌生女子，即第一位女

---

① 路易·马尔尚(Louis Marchand，1669—1732)，法国羽管键琴师、管风琴师和作曲家。

歌唱家，就是巴赫的堂姐妹、他未来的生活伴侣玛丽亚·芭芭拉[1]，她是居住在盖伦的管风琴师约翰·米歇尔·巴赫的最小的女儿。结婚典礼不是在阿恩施塔特，而是在附近的多尔海姆，由一位与巴赫要好的牧师主持，在1707年10月17日举行的。

在此之前不久，巴赫得到了米尔豪森的布拉斯教堂的管风琴师的职位，他是来做管风琴师约翰·乔治·阿勒的继任。不过，新年一过他就又放弃了这个职位，改在魏玛担任宫廷管风琴师和室内乐作曲家了。在米尔豪森，巴赫积极地参加了宗教派别之争，因为这场派别斗争控制着教堂音乐发展的决定权。斗争的一方是旧路德教正统派的代表人物，他们把音乐和音乐的发展视为对上帝在广泛的祈祷范围内的赞美，对创世主及其圣贤的祭奉。斗争的另一方是新兴的虔诚主义运动的追随者，他们对伟大的传统教堂艺术流传下来的宗教象征价值不甚理解，并力图在祈祷中限制这种艺术的发展。对巴赫来说，在这场关系到教堂音乐的意义与使命的斗争中，他应该站在哪一边，那是毫无疑议的，这就是说，他反对他所在的米尔豪森教堂中的虔诚主义布道者，而站在那里的正统派的牧师埃勒玛尔一边。据我们的推测，他不仅请这位牧师做他的最初的“康塔塔”声乐部分的歌词作者，而且还选中他做自己长子的教父。

通过教会的这种令人烦恼的斗争，这位年轻的大师更加认清了自己的最根本使命，因此他在1708年1月25日在米尔豪森的“辞职书”中写道，他的创作的最终目的，就是“为歌颂上帝而创作一种经过整顿的教堂音乐”。当亨德尔献身于歌剧和把整个世纪做为世界与时代加以对待时，巴赫则把自己的音乐同教会的使命结合起来，力求创造出一种“易于理解的宗教音乐”，力求对宗

---

① 玛丽亚·芭芭拉·巴赫（Maria Barbara Bach, 1684—1720），是约·塞·巴赫的堂姐妹，他们的祖父一辈是亲兄弟。

教音乐进行“整顿”，也就是说，使这种音乐变得规规矩矩，并承担义务。这是符合自古以来的传统的，那些“经过整治”的大教堂牧师会成员、教士会成员和修道院牧师，即那些仍过着牧师会生活的人，生活在修道院或类似修道院的秩序和集体的人，就是这样。在巴赫看来，按照德意志路德教的传统，音乐和演奏不是一种旨在表现人的感受的艺术活动，不只是抒发个人主观的宗教感受和表白个人的虔诚，而是出于客观必要，通过耶稣的口以圣经的方式表现上帝的圣言，是出于信徒们，即基督徒们的创造性集体的普遍而又强烈的愿望，其目的在于颂扬创世主上帝：给他以最高荣誉。

这种音乐和演奏一开始就必然同圣经的语言、教堂歌曲和众赞歌紧密相结合，巴赫的器乐曲和世俗音乐不愿意同这种教堂宗教约束发生对立，而是充分表现了宗教的内容，或者说表现了半宗教的内容，这一点在巴赫的最初的一组作品（直至1708年）中表现得十分明显。这些作品大多是一些宗教性的协奏曲（教堂康塔塔）、众赞歌组曲、前奏曲、赋格、托卡他、幻想曲、管风琴众赞曲、奏鸣曲以及随想曲，其中有一首曲子是“献给奥尔德茹卡的约翰·克利斯多夫·巴赫”的，有一首是“送兄远行随想曲”（显然指的是约翰·雅可布斯启程到波兰和瑞典去担任卡尔十二世[①]的“双簧管演奏师”，此人后逝世该地）。在音乐上，巴赫在这首随想曲中模仿的是库瑙[②]移植到钢琴演奏上去的意大利教堂奏鸣曲，表现了告别时的感情，在刚开始的小抒情曲中奏出的是“朋

---

① 卡尔十二世(Karl XII，1682—1718)，自1697年登基为瑞典国王，1718年战死于挪威。

② 库瑙（Johann Kuhnau，1660—1722），德意志音乐家、管风琴演奏家、作曲家。

友们对他的颂扬，希望他留下不要离去”，在紧接着的行板中“展示了在异国他乡可能遇到的种种情况”，在通过半音阶的固定低音演奏出的极慢板乐曲中表达了“朋友们的普遍悲伤”，结尾则是：“朋友们来到这里告别，因为他们还是看到，事情只能如此”；最后，以舞曲和带有驿车开动声以及号角和挥鞭声的赋格结束：所有这一切都以库瑙的钢琴曲“圣经故事”为典范，具有半宗教性模仿艺术的特征。有三首钢琴奏鸣曲是从莱因肯的“花园乐曲”中稍加改编而成的奏鸣曲三重奏。那些巴赫独立创作的作品和管风琴众赞歌组曲中，帕赫贝尔和伯姆的榜样对巴赫产生了类似的影响。在“仁慈的耶稣，你好”这首受难曲的组曲中，巴赫把表现人的感情的、独立的、与圣赞活动无关然而又具有明显的歌曲特点的相反声部，同作为固定旋律和作为“纯教义”象征的众赞歌对立起来——这种管风琴众赞歌形式在巴赫的晚期作品中得到了充分的运用。如果说，在器乐作品的谱写过程中，这位年轻的大师极早地和极有把握地从音乐界的演奏家们的遗产中找到了自己风格的渊源的话，那么，在声乐的创作中，他却不断进行了新的尝试和努力。器乐的因素起初在教堂康塔塔的整个形式中还占据着主导地位，而这种教堂康塔塔在巴赫年轻时期正处于与经文歌和教堂协奏曲分道扬镳的十字路口上。做为序曲和插曲的城市吹奏家的演奏形式、在合唱和咏叹调中对器乐形式的模仿以及近似于圣歌的独唱曲，在巴赫初期的康塔塔的对比丰富的结构中占据着主导地位。不论是那些以乐器代替了人的歌唱部分，还是年轻的巴赫的那些十分注重乐器的旋律，都具有不可歌唱的特点，因而是依附于伴奏的。巴赫的康塔塔的歌词取自福音书中的格言，教堂歌曲的章节以及少量自由创作的诗歌段落，并且是仿照序兹和布克斯特胡德的有伴奏的小抒情曲格调谱写成曲的。菲·埃玛努埃尔在谈到他父亲谱写的歌曲时说，“他是非常忠实地根据歌词的内

容进行谱曲的，在不理解整个内容的情况下，绝不对歌词做不合情理的删节，绝不强调表达个别词句，因此常常出现一些令人感到可笑的思想，致使理解和不理解他的人有时都会感到惊异"。确实如此，巴赫不是根据个别词句和形象进行谱曲的，而是在深刻地理解了所要表达的宗教内容的基础上进行创作的。那时，还没有朗诵。巴赫早期康塔塔的艺术性集中表现在对那些由乐器伴奏和由器乐曲陪衬的小独唱曲（这些小独唱曲将福音书的内容的全部精神通俗地再现出来）和众赞歌的技艺高超的处理上。巴赫在这方面直接继承了十七世纪的传统，只是小心翼翼地参与了来自歌剧形式方面的革新。正当同时代人，包括像泰勒曼和格劳恩这样一些音乐大师，不仅不重视、甚至日益忽视康塔塔中的众赞歌的艺术处理时，巴赫却在自己的康塔塔中同样坚定不移地继承了对众赞歌的传统艺术手法，把众赞歌越来越置于重要地位，甚至可以说使它成了他的众赞歌康塔塔的中心。

巴赫最早谱写的有准确日期(1708 年)的康塔塔，也是在他生前唯一印刷出版的声乐曲，是教堂献给米尔豪森的市议会选举的一首经文歌，取名为"上帝就是我的主宰"。巴赫翌年谱写的第二首同样的"市议会曲"，迄今尚未找到。这种康塔塔往往是在新的市议会开始执政所进行的庆祝大会过程中，在布道之后演奏的。歌词是来自赞美词和旧约全书中的一些格言，有一段众赞歌，还有其他一些也许是由巴赫本人或者是牧师埃尔玛尔借此机会歌颂主宰一切的上帝、新的市政当局和皇帝约瑟夫一世而撰写的段落。康塔塔的前奏曲由六个合奏部分组成，其中有三个是协奏的器乐合奏，往往是以巴罗克式的反复的合唱加强部分开始，如"上帝，上帝，上帝自古以来就是我的主宰"。尔后就是以管风琴众赞歌形式出现的抒情曲式的二重奏，作为"男高音咏叹调伴合唱歌曲"——这个通过管风琴的数字低音奏出的二重奏，将"噢，上帝，仁慈

的上帝”这一段众赞歌同“我已然八十高龄了”这段歌词对立起来，最后的结尾是："耐心点吧，我绝不会犯罪和不知羞耻。为此，我将坚贞不渝，直至白发苍苍”。在这里，巴赫用音乐形式表现了对主宰着生与死的主的基督信仰与人必然会衰老和死亡之间的明显对立，而对死亡，众赞歌的客观音响却提出了怀疑。在充分表现了这一对比之后，作者借助一个四声部的A调歌唱赋格："不论你是到了垂暮之年，还是青春焕发，不论你做什么，上帝永远和你在一起，”过渡到以固定低音为基础的低音小抒情曲“时光日日夜夜都是属于你的”和女低音咏叹调“强大的力量使你我都受到了约束”，最后集中使用了前奏曲中的所有音响手段，颂扬了“新的政权”，用一个合唱赋格歌颂了作为中间力量的皇帝。

有一首可能是为悼念巴赫的舅父托比阿斯·莱默尔希尔特(1707年)逝世而谱写的“哀曲”，题为“上帝的时机是最好的时机”，整个曲子采用了类似的结构。它以一个十分徐缓的小奏鸣曲开始，通过两个竖笛和嘎巴琴奏出了数字低音，向前来参加葬礼的人无言地表达了基督福音给人的温馨的慰藉。在演奏完富有各种不同节奏、速度和音调的章节之后，再一次用相应的音乐形式表现了旧约全书中所确立的那条不可逾越的法则的矛盾："这是自古以来形成的协约：人啊，你是注定要死的。”这一章按照严格的古老传说赋格谱写而成，由三个深沉的合唱声部在两个竖笛的伴奏下唱出来，同时还有再次被人理解为无词的众赞歌的伴唱“我已向上帝忏悔了我的一切”。在此之后由一个十分圣洁的童声根据《约翰启示录》[1]满怀虔诚信念地唱出："是的，是的——来吧，我主耶稣，来吧！”然后，由神职主祭人致悼词。接着由一个中音再一次虔诚地请求耶稣："我将我的灵魂托付于你，”于是，耶

[1] 约翰启示录(Offenbarung Johannis)是圣经旧约全书之末卷。

稣用低音回答说："今天你就要同我一起到天堂里去，"接下去是中音的定旋律，唱的是路德的死亡众赞歌："我满意而又愉快地遵循上帝的意旨到那里去。"众赞歌的最后一段是回声部合唱，再次采用前奏曲中的小奏鸣曲的配置和调子，唱出"主啊，我对你满怀希望"，从而将所有参加葬礼的人的注意力集中到基督教的普遍原则、教堂和它对上帝的颂扬上："光荣、赞颂、荣誉和庄严都属于你，天父和耶稣，属于这个名字的神圣精神！"最后，以"耶稣基督，阿门"庄严结束。

在这位音乐大师的这一组早期作品中，从其创作的各个方面来看，还不能说在简单和直线的发展中已经形成了一种固定的艺术观点和独特的风格，表现出来的更多的是种缩手缩脚的现象，也就是说，他对他人的那些丰富而又繁杂的、可资借鉴的、然而又具有陌生形式和风格的范例博采众长，迅速地接受过来，加以模仿，使之有益于萌发自己的创造性。巴赫的这种创造性的原始动力，可以说是他在担任了魏玛宫廷的管风琴师时才真正发挥出来，他是五年前在这里第一次找到工作的，并于1708年再度返回那里。"他的善良的主人对他的演奏感到十分满意，这激励着他尝试用管风琴去创造艺术上可能做到的一切。他的大部分管风琴曲确实也就是在这里谱写成的"（见讣文）。这时，这位德意志最伟大的管风琴演奏家、管风琴教师和管风琴作曲家的声誉从魏玛传遍四面八方，于是巴赫被请到各处去在新造或改建的管风琴上试演和鉴定；向他求教的人从远近各地向他涌来。关于这位管风琴大师，菲·埃曼努埃尔这样写道："迄今为止，从来没有任何一个人这样认真地和忠实地试奏过。他对管风琴的全部构造极其在行。如果一个管风琴建造师活儿干得很好，却蒙受了损失，他就劝告造管风琴的主人给追加一些费用。在校正管风琴的音准程度上，谁也没有象他那样懂行。当巴赫在一些管风琴师的琴上演

奏，并且按照他的方式进行检验时，他们常常会大吃一惊，因为他们根本不相信，他们的管风琴的声音会那样好听，于是对某一个声部听了一遍又一遍。然而，这些知识随着他的逝世一同泯灭了。他在试奏某一架管风琴时，首先要干的事是：他开玩笑地说，我首先要知道，这架管风琴是否有一个健全的肺部，为了能探索到这一点，他试奏所有的音，尽可能地奏出全部的音响。这时，管风琴制造师常常吃惊得目瞪口呆。他自己的乐器以及整个乐队的音色纯正与否，这是他最为关心的事情。任何人想为他定好他乐器上的音和固定好弦(这是指为羽管古钢琴和翼状大钢琴剪断羽管)，都是吃力不讨好的，所有这一切，他都是亲自动手去做。”

由此可见，有关乐器制造方面的所有问题，诸如乐律、谐音、音响效果，尤其有关管风琴的制作技术，管风琴结构和定音等问题，巴赫的知识和技能远远超出其同时代的管风琴制造师和管风琴师。于是，他亲自制定了改建他那台米尔豪森管风琴的方案，并且从魏玛监督改建工作的进行。这个方案规定了如下的结构(1708年)：

**管风琴主体音栓部件**

| | | | |
|---|---|---|---|
| 五度音音栓 | 16′ | 似鼻音音栓 | $2^2/_3$′ |
| 巴松管音栓 | 16′ | 八度音音栓 | 2 |
| 主体音栓 | 8′ | 混合音音栓 | 2列 |
| 古大提琴音栓 | 8′ | 铜钹音栓 | 4列 |
| 八度音音栓 | 4′ | (钟琴音栓) | 2列 |
| 似笛音音栓 | 4′ | | |

## 管风琴前胸部音栓部件

| | | | |
|---|---|---|---|
| 静止似笛音音栓 | 8′ | 八度音音栓 | 2′ |
| 芦笛音栓 | 8′ | 三度音音栓 | $1^3/5'$ |
| 轻笛音栓 | 4′ | 混合音栓 | 3列 |
| 五度音音栓 | $2^2/_3'$ | | |

## 背面音栓部件

| | | | |
|---|---|---|---|
| 五度音音栓 | 8′ | 萨利欣音栓 | 4′ |
| 似笛音音栓 | 8′ | 八度音音栓 | 2′ |
| 主体音栓 | 4′ | | |

## 脚踏键盘

| | |
|---|---|
| 低音音栓 | 32′ |
| 主体音程 | 16′ |
| 小号音栓 | 8′ |
| 八度音音栓 | 4′ |
| 倍低音音栓 | 16′ |
| 长号音栓 | 16′ |
| 八度音音栓 | 8′ |
| 短号音栓 | 2′ |
| 牧笛音栓 | 1′ |
| 混合音栓 | 4 列 |

## 辅助音栓

颤音音栓

管风琴前胸音管组和管风琴立体部件联合音栓

管风琴主体部件和脚踏键盘之间的联合音栓

铜钹星和定音鼓音栓

在魏玛期间，巴赫使用的管风琴是由路德维希·康培纽斯(1671 年逝世于埃尔富特)建造的。康培纽斯还于 1647 年在埃尔富特的布道者教堂为约翰·巴赫和帕赫贝尔建造了那台大管风琴，此人还同萨姆埃尔·赛特有交情，谙熟荷兰的管风琴制造技术。他于 1657 年在魏玛宫廷教堂（即所谓“天堂之堡”教堂)所建造的这架管风琴设置在教堂的上部画廊之上、教堂屋顶之下，因此这台管风琴没有背面的固定装置。它在巴赫时代的结构如下①：

**管风琴主体音栓部件**

| | | | |
|---|---|---|---|
| 五度音音栓 | 16′ | 八度音音栓 | 4′ |
| 主体音栓 | 8′ | 混合音栓 | 6 列 |
| 羚羊角号音栓 | 8′ | 铜钹音栓 | 3 列 |
| 粗似笛音栓 | 8′ | 钟琴音栓 | |
| 五度音音栓 | 4′ | | |

**管风琴前胸部音栓部件**

| | | | |
|---|---|---|---|
| 主体音栓 | 8′ | 小型似笛音音栓 | 4′ |
| 古大提琴音栓 | 8′ | 八度音音栓 | 4′ |
| 似笛音音栓 | 8′ | 竖笛音栓 | 2′ |
| 小号音栓 | 8′ | 倍半音栓 | 八度音4 列 |

① 这个结构表是在 1719 年至 1720 年改建之后列出的，也就是说没有确切地反映出巴赫在魏玛时期所使用的管风琴结构。——编者

## 脚 踏 键 盘

| | | | |
|---|---|---|---|
| 大低音音栓 | 32′ | 低音主体音栓 | 8′ |
| 倍低音音栓 | 16′ | 小号低音音栓 | 8′ |
| 长号低音音栓 | 16′ | 短号低音音栓 | 4′ |
| 大提琴低音音栓 | 16′ | | |

## 辅 助 音 栓

颤音音栓

脚踏键盘与手键盘的联合音栓

各手键盘的联合音栓

铜钹星音栓

如果从音响结构上对这两架管风琴作一比较的话，那么，我们就可以看出巴赫当时(不同于以后时期)所期望的理想管风琴的大致轮廓了——他希望通过这样的管风琴从音响上实现他的管风琴乐的理想。因此，可以说巴赫对管风琴音响的理想是深深扎根于中部德意志地区的管风琴制造艺术的传统之中的，既不同于戈特弗里特·西尔贝尔曼的管风琴音响的设想，也不同于汉撒城①的管风琴音响。不过，巴赫对汉撒城的管风琴的音管能演奏出音色丰富的合奏是特别赞赏的。巴赫同西尔贝尔曼一起于1746年9月24日至28日检验过最后一架管风琴，并确认质量良好，人们只要对这几架管风琴的音响结构作些比较，上述这一点就更为清楚了。这架管风琴就是：西尔贝尔曼的学生扎哈里阿斯·希尔德布兰特在萨勒河畔的瑙姆堡的市教堂建造的那架管风琴。其

---

① 这里是指汉堡。

结果是巴赫从巴罗克式管风琴中既将音栓结构的分组排列方法吸收到音响协调的“合奏”中去，又接受了“键盘”的音栓，包括音栓数目相对小的键盘的音栓，都“可以统一制作这一特性”。巴赫为了能同自己的乐队本身非常和谐的器乐合奏相适应，基本上保留了音量狭窄而又强有力的主要音栓、音量宽广而声音又响亮的长笛和圆号、颇具特色的“嘎嘎作响的”管风琴音管的音响以及一些独奏的声响。这就是说，他让人把音域广阔的合奏发挥得不比音域狭窄的合奏更独立自主些，把踏键建造得象定旋律和低音“键盘”一样具有“威严洪亮”的音响。

这样一来，巴赫在魏玛的那架康培纽斯管风琴就具备了各个定旋律乐器的可分辩的音响——小号音栓、短号音栓、倍半音栓和铜钹音栓，还有一个造得很牢的脚踏键盘，由于它具有强有力的音响和洪亮的音色，促使这位音乐大师在魏玛时期演奏过不少前奏曲和托卡他这样一些激动人心的脚踏键盘独奏曲。另外，不论从米尔豪森的管风琴，还是从魏玛的管风琴的音栓的结构表中，都可以看出巴赫的管风琴乐曲的特点。不过，除此之外，还由于巴赫考虑到管风琴在协奏乐曲的演奏中担负着演奏数字低音和在礼拜仪式的合唱伴奏中所担负的新的作用，所以他很早就致力于减弱音栓的各式各样的音色，使音栓的合奏能在节拍和音响两方面相互适应起来，使它们能够协调到这种程度：能做为辅助合奏和数字低音伴奏而配合主体音栓的主要合奏。这样一来，巴赫就使得音乐中的协奏原则和协奏风格(即乐队主体合奏与独奏、加强与协奏等)在管风琴的音响构造上也得到了体现。因此，他主张将处于几个八度音音栓上的具有同样构造和音响的音栓集中置于一个键盘上，把具有歌唱般动听声响的弦乐声部引进来，在管风琴声响十分低沉的基础上，使得各种音色既可以比较灵活地分开，又有可能混合起来。在管风琴这门科学和艺术上，巴赫在魏

玛从他的志同道合的同龄堂兄和朋友、居住在埃尔富特的约翰·戈特弗里德·瓦尔特那里得到了有力的鼓励。他的这位堂兄一年以来就在市教堂充当管风琴师。

巴赫在拒绝了做为亨德尔的老师弗里德里希·查霍夫的继任者到哈雷的圣玛利亚教堂去担任乐队总指挥和管风琴师的聘请之后，于1714年在魏玛宫廷里晋升为乐队首席。“不过，这个职务的任务在当时主要是为教堂谱写乐曲，并加以演奏”(见讣文)。在此期间，巴赫还试图争取当一个宫廷乐队队长这样一个轻松的职务，犹如爱森纳赫的乔治·菲利浦·泰勒曼所担任的职务那样。为了实现这样一个愿望，巴赫主动辞去在魏玛的职务，于1717年来到克滕，在他的朋友莱恩波德侯爵的宫廷里担任了乐队队长。在萨克森选帝侯的宫廷里，在强大的奥古斯特的关怀下，意大利的歌剧、室内乐和教堂音乐和法国的器乐均处于兴盛时期。本来打算在这同一年在这里举办一次巴赫同凡尔赛前宫廷管风琴师马尔尚之间的令人瞩目的音乐比赛，然而，由于那位当年早已盛名在外的法国人事先主动退出竞争，这次比赛也就未能举行。这样一来，巴赫就使德意志音乐在罗曼国家[1]的艺术面前显示了明显的优越性。他正在变成一个伟大的作曲家，不仅从他个人的素养来看，而且从他所处的整个时代来看，都是伟大的。由于巴赫的艺术创作，德意志正在变成欧洲的艺术中心。

在巴赫所处的那个时代，在德意志各个君主的宫廷里，游漫着一种不同的精神情趣，它完全不同于唱诗班主事、管风琴师和城市吹奏家之间的那种。在宫廷里，是一种所谓的“混合兴趣”占主导地位，把协奏曲中的原则作为欧洲的理想风格来加以追求，期望意大利的、法国的和德意志的风格能融为一个更高的统一

① 指法国、意大利和西班牙。

体。这在教堂音乐中还不很突出，更多地是表现在室内乐、歌剧和芭蕾舞艺术中。罗曼国家，即意大利和法国的“流行”趣味，是一些德意志君主的宫廷的音乐生活中的基调，这主要表现在全面地接受了意大利歌剧和具有新式戏剧和乐队实践的法国芭蕾艺术，表现在接受了演奏“法国式”前奏曲、独舞和流行舞曲的乐队形式，接受了小乐队(室内乐风格)演奏的奏鸣曲和世俗康塔塔，最后还表现在接受了意大利协奏曲的主要演奏方式。专制主义小君主们出于自我炫耀的需要和表现自己是见过世面的，迫不及待地去盲目追求和陶醉于歌剧舞台上表现人的激情的戏剧作品、法国序曲的表情丰富的旋律和频繁出现的乐器复调音乐，以及由小步舞曲、布列舞曲、巴瑟比埃舞曲、加伏特舞曲组成的五光十色的组曲，和意大利的室内音乐的和谐音调(这种室内乐的器乐旋律的感人的美声奏法及其小提琴、钢琴和独唱艺术的圆润的同音)。宫廷里的这种音乐情趣集中地体现在追求乐队(全体合奏、加强、无伴奏歌唱、乐队演奏、大协奏曲)与独奏者的合奏(作为短笛协奏曲)之间的协奏曲所具有的活跃的戏剧性的交替演奏上，或者体现在追求协奏演奏者和全体合奏者的大组和小组之间的交替演奏上。

要想在宫廷里，在这个充满无拘无束幻想的艺术领域中占据领导地位，除了通过掌握罗曼艺术，主要是意大利艺术中的所谓“青年音乐运动”外，别无其他途径。尽管巴赫本人从未到过意大利，但是他却以前所未有的兼收并蓄的精神去吸收托雷利里、科雷利、阿尔比诺尼、维瓦尔第、斯卡拉蒂的艺术中的年轻的意大利文化的特点。令人瞩目的是，巴赫把自己从意大利协奏乐和室内乐中所吸取的大量启示，再一次运用到键盘乐器，主要是管风琴上，进行了移植和加工，按照意大利的楷模或多或少地加以发挥和改编。巴赫在这里所遵循的原则依然是模仿这种传统的学习方

式。不过，只要比较一下泰勒曼是怎样模仿和改编意大利和法国的典范的，就可以看出，巴赫身上的那股简直是无与伦比的创造力是多么巨大啊！他在魏玛所创作的那些管风琴曲已经从内在力量中冲破了他所吸收的意大利人那种有规律的形式和结构，并进而在形式上也提出了许多具有独自特点的精湛的解决办法。例如意大利小提琴主题的抒情旋律被改变成在对位法上和主题上都很严谨的管风琴主题曲，那种单薄的、柔和的、高音的声调变得浓缩、浑厚、深沉起来，不再追求声调表面上的优美；那些自由和独立跳跃的部分被融合成一个井然有序的、充满活力的整体，具有浑厚的力量、丰满的音响和活力。

使巴赫在魏玛宫廷感到困惑的，不只是新形式和新风格，而且还有新的音乐舆论和音乐观问题，听众范围各社会阶层的重新组合问题，以及对音乐家的重新评价问题。巴赫迄今为止的创作是完全为这样一些观众服务的：他们包括具有各种教育程度和各种音乐接受能力的人，可以笼统地称之为“教徒”。可是，这时取而代之的，是小宫廷里的音乐鉴赏家和音乐爱好者，他们对这种具有独自特点的艺术是感兴趣的，不过是从特殊角度上。这个听众范围在音乐观上的视野与市民阶级的管风琴师和城市吹奏家们所熟悉的完全不同。巴赫出身于旧市民阶层的音乐世家。这个阶层的文化在同宫廷的面向世界的启蒙文化进行争论的过程中，形成了这样一种音乐家的理想：这种音乐家“既受上帝也受尘世庞爱，从而比其他人更富有、更幸运”。这种音乐家在库瑙之后，即使“没有得到论功受赏，却也享受到了直至可以升入伟大上帝的宫廷乐队这样天堂般的欢乐”。这种新兴市民阶层的“幸运的音乐家”的理想极力促使音乐和音乐家的传统的教堂——宗教义务同他们的世俗性协调一致起来。有一次，巴赫在给学生授课时，这样说过：这种音乐“应该象所有的音乐一样，包括数字低音，归根

结底，无非是为颂扬上帝和表达个人情感而奏出的。不论何时何地，一旦不注意这一点，那就不会产生真正的音乐，而只能是魔鬼般的吼叫和喧嚣"。有人的情感（"在可允许的范围内"）的愉快表达，在这里可以象对上帝的歌颂一样出现，不过，还是不能没有附带的教育意义，巴赫在其《管风琴手册》（《Orgelbüchlein》）一书的封面上就写道："仅为崇奉至高上帝——使至亲从中受到教益。"

在巴赫那个时代，人们还企图从隐蔽的数字秩序和合理性中去寻求音乐的意义和本质，比如莱布尼茨[①]在其关于音乐的著名定义中就是这样做的（1712年）。莱布尼茨，这个出身于老萨克森的管风琴师世家的人（他的曾祖父克利斯多夫·莱布尼茨曾是易北河畔的皮尔纳市的管风琴师），在回答音乐给人的娱乐到底来自何处这样一个问题时写道："音乐是无意识地数着数的灵魂的一种隐蔽的算术练习。"又如约翰·戈特弗里德·瓦尔特在其《作曲学》一书中献给魏玛宫廷亲王约翰·恩斯特的题词里，把音乐解释为"良好秩序的一幅生动的图画和孕育着许多乐趣的、慈爱的母亲"（1708年）。魏玛的宫廷诗人约翰·克利斯多夫·罗贝尔在其意义深邃的诗篇"高尚的音乐的讚歌"（1693年）中，从一种接近于博学的角度，根据基督教的启示信仰和创世信仰，将音乐的上述那种双重性描绘成既具有天堂价值，又具有地上价值：

你，高尚的艺术！你察觉到了幸福，
你是天堂的奇迹，你是永恒之子。
你是焕发着永恒圣光的天使的财富。
面对着上帝的威严，向着上帝
唱出那最神圣的歌，那从未有人唱出的歌，

① 莱布尼茨（Gottfried Wilhelm Leibniz，1646—1716），德意志自然科学家、数学家、唯心主义哲学家。

那从未有人听到过的歌，
用那天使般的歌喉放声歌唱，
你要永远保持天堂般神圣；
有人可能会用自创的艺术来强制你屈从于他，
这种艺术也许能产生奇迹般的魅力，
但是离尽善尽美的境地毕竟相距遥远。
欲要歌颂上帝，
就要用天使般的神圣方式唱出天堂的歌。
音乐倘能始终这样美好、这样神圣，
它的天堂的荣耀，
将永不会消失……
世界的整个存在同你站在一起，
在萨杜恩①活动的地方，
在弗布斯的姐姐给我们看到她那苍白的银色的地方，
在地球自转的时候，
都有你的力量在发挥作用，
这一切都是按照你的和谐完美建造成的，
有谁要是相信你的老师，
有谁要是利用这些老师的学生，
有谁不习惯于：他所不想的每一件事物，
都会遭到蔑视和嘲笑，
那他现在就同我的观点一致，
而且表明，人是非常有音乐修养的。

这里遵循旧路德教义精神，拒绝任何理智的怀疑，将产生音

① 萨杜恩(Saturnus)，在古罗马神话中是农神。

乐的动机同正在到来的启蒙运动和理性主义时期的音乐观对立起来。这里认为，音乐作为“天堂的奇迹”应该去颂扬上帝，并且同整个世界保持一种井然有序的联系——这种联系从上帝和世界到人，无所不包。而人又是从内在，也就是说从一种隐蔽的理性的经历中感受到上帝的存在，这种内在的理性又是同坚定的宗教信仰平等的，因为在人的外界，如肉体的、道德的和艺术的世界中存在着的永恒秩序和法则，同人的内心世界里的秩序和法则是相同的。这样一来，人们聚精会神从事的音乐活动，也就成了上帝创造的象征，或者说成了宇宙和谐一致的象征（这无非是上帝创造的一个世俗化的名称而已）。神学家、哲学家和音乐家，可以说是按照同一秩序和基本原理生活和进行创作的。“这位幸运的音乐家”充分意识到自己的责任和这种带依附性的自由，在进行自主的音乐活动中和个人的艺术作品创作中必须摹仿上帝的创造。因而，他的演奏和歌唱也就赢得了可以同神圣的创作相提并论的地位，他同教堂一宗教的亲密关系，他对路德教义的坚贞不渝的信仰，是决定他的态度的最有决定性意义的东西，因此，对这样一位“幸运的音乐家”说来，那种启蒙运动的嘲讽和理性主义的具有心理攻击的尖锐批评都不能丝毫动摇他，那种因接受罗曼国家的思潮而淹没于启蒙运动的异化之中的令人感到咄咄逼人的危险，他也是可以摆脱的。

在魏玛年代的后期和在克滕年代的初期，巴赫感到自己就是这样一个“幸运的音乐家”，感到自己正处于生活、事业和创作技巧的高峰，感到自己正沐浴在有影响的、具有音乐鉴赏力的君主们的豁达的恩赐和友谊的阳光之下，在一大批热情奔放的学生的簇拥之下，感到自己浑身充满天才的青春活力，正如这位宫廷乐队队长这时期绘就的肖像所表现的那样，他的思想面向世界，充满了生活的乐趣，愉快而又幸福，洋溢着自信的、善于处世的乐

观主义精神。

这位大师的第二组作品(到1717年)是在魏玛的年代的丰硕成果，主要是管风琴音乐和教堂康塔塔。巴赫对管风琴曲的演奏兴趣始终未间断过，这些曲目既有很宽的广度，包括他运用有节奏的和谐运动谱写的、只形成基本轮廓的曲子，也有很大的深度，运用多层次的协奏曲式的独奏与合奏以及回音效果，充分发挥了音域的想象力。这些幻想曲、托卡他曲、大大小小的前奏曲和赋格，甚至于包括那些帕萨卡里亚舞曲和c小调赋格，无疑都属于各个时代和各国人民的演奏乐中无可争议的伟大艺术品。

从帕萨卡里亚舞曲的结构中可以看出，在巴赫的非教堂音乐作品中，数字的象征力和计数的做法，作为音乐的超感觉的基本形象和基本运动发挥着什么样的作用。主题的尽可能均衡，强音和弱音的有规则的转换(这同时又构成了长音和短音)，用大小不同的二度音程变换着从非强调节拍向强调节拍的上升，以一个升调的五度音程节拍作为开始和以一个对称的相应降调的五度音程节拍作为结束的大小均匀的舞步——所有这一切都令人看到“良好秩序的生动画面”。这里，只能简短概括地指出，主题的各种比例关系是怎样影响整体结构的，是怎样约束着这位音乐大师的极其活跃的想象力，并使之变得整饬有序的。在作为固定低音反复出现20次的主题基础上奏出的帕萨卡里亚舞曲的20个变奏曲中，1—2、3—5、6—9以及12—15、16—18、19—20等变奏曲均通过有共同节奏的“音型”组结合成为2、3、4和4、3、2变奏曲。在10和11这两个未提及的中间变奏曲中，这种有节奏的音型组通过八度音音栓上的双重的对位法同主题衔接起来，从而使主题从低音转为高音，并从高音(以松散的形式)经过中音和次中音重新返回到低音，最后在第16变奏曲中以原始的

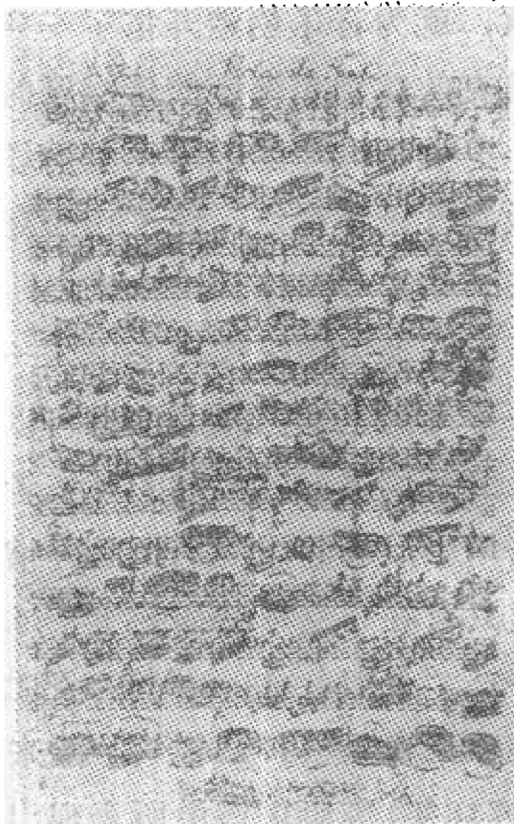
状态和形象再度出现。变奏曲的这种严格分组法是依据这样一个有效的比例法则进行的：根据这一法则，简单的数学的比例不仅决定了各个谐音上的震动数目的比例关系，而且也决定了巴赫的钢琴组曲中的舞曲各章节的形式部分中的节拍数目的比例关系。比如，震动数目的比例关系在八度音音栓上是1：2，在五度音音栓上是2：3，在四度音音栓上是3：4，如此等等；同样，舞曲的第二（重复）部分的节拍数目同第一部分中的比例是相同的，是n＋1，即第一部分的16拍与第二部分的32拍的比例是1：2，或者是16：24，即2：3，或者是12：16，即3：4。通过这样一些和谐的数字间的比例关系，反映出了作品展开过程的鲜明的统一性，各个部分相互适应与协调，浑然一体。这种以固定低音为基础和音响轮廓的、局限于低音变奏曲的结构，是巴赫的著名的无伴奏小提琴d小调夏空[1]（1720年）和三十个“变化”的基础，这三十个“变化”分成十组，每组三个变奏曲，包括开始曲、双重音间奏曲“a2钢琴曲”和结束时的卡农舞曲。最后，还有一首包括一个咏叹调的四部固定低音曲，是这位大师于1742年为他的一个才华最出众的学钢琴的学生约翰·戈特弗里德·高尔德贝格谱写的：“高尔德贝格变奏曲。”

从音乐的角度来看，在魏玛度过的年代是巴赫艺术风格的初步成熟时期，他的作品从“音型”的统一中找到了节奏的安排，从“主题”的统一中找到了旋律的处理，从“感情”中找到了表达的方式。一旦将音乐作品移植到巴赫（及其时代）的器乐的主要种类上，乐章就从节拍（双拍或单拍）的统一中，一个奏鸣曲的乐章就从速度（缓慢或快速）的统一中，一个组曲篇章（圣咏合唱、歌曲变奏曲或舞曲变奏曲）就从其音型的音值量的统一中，找到了适

① 夏空（Chaconne）是一种缓慢的三拍子舞曲，由墨西哥传入西班牙，盛行于十七世纪，多用于歌剧和键盘乐。

合自己的表达方式。

除了管风琴曲外，巴赫在魏玛时期谱写的教堂康塔塔的成就是比较突出的。这些教堂康塔塔的词除了来自圣经和教堂歌曲外，还由魏森弗尔斯的宫廷牧师埃德曼·诺依迈斯特尔、达姆施塔特图书馆员乔治·尤里斯蒂安·雷姆斯，特别是魏玛的教会监理会高级监理事萨洛蒙·弗兰克提供了自由体的田园抒情诗。有了这样一些歌词，除了器乐曲的序曲和间奏乐章的古老的赞美诗、有乐器伴奏的重复乐段的咏叹调歌曲、小抒情曲和圣咏合唱曲外，还出现了来自那不勒斯歌剧的戏剧形式：单纯的宣叙调和用乐器伴奏的从头再奏的三部咏叹调。诺伊迈斯特尔给他的歌词集（巴赫就是从其中采用了一些歌词的）冠以这样的书名：《以宗教康塔塔代替教堂音乐》(1704年)，并在集子的前言中写道："简而言之，康塔塔无非是歌剧中的一段，是由歌剧中的宣叙调的风格和咏叹调组成的。"这样就开拓了教堂艺术世俗化的道路，使得教堂音乐变成了宗教康塔塔和清唱剧，将"宗教协奏曲"的演奏形式从教堂中传播到音乐厅和剧院，从为做礼拜的集体演出改为同教会和信仰无关的、更注重感情和自然拜物教需要的、在道德上受到启蒙的观众演出。这种世俗的康塔塔和歌剧曾遭到虔诚派的强烈反对，但是受到正统的路德教派诺依迈斯特尔的支持。他指出，这些音乐的器乐特性，不论是僧侣界还是世俗的人都是可以理解的。随着教堂音乐中渗入了世俗康塔塔和歌剧的"戏剧"风格和因



巴赫手稿

素，就为音乐创造开拓了一条道路——在其终点，闪耀着的是格鲁克的歌剧和海顿的清唱剧的光辉。

魏玛时期的巴赫正是前进在这条道路上，这条道路以路德的教堂音乐为起点，经过由布克斯特胡德开创的早期虔诚主义的路德神学的心灵王国，由塞巴斯蒂安·巴赫的儿子们约翰·克利斯蒂安和菲力浦·埃玛努埃尔一直成功地引向莫扎特、海顿和贝多芬等人的艺术门槛。巴赫可以说是音乐领域中古典主义和浪漫主义的前所未有的勇敢的开拓者。在巴赫于魏玛时期创作的教堂康塔塔中，表达主观感情的抒情音调充满了灵魂深处的诚挚感受，这只有在布克斯特胡德笔下才可见。在“我内心充满痛苦”(1714年)、“来吧，你，甜蜜的死亡时刻”(1715年)、“上苍在欢笑！地球在欢乐”(1715年)、“醒来吧！祈祷吧！祈祷吧！醒来吧！”(1716年)等康塔塔中所表现出来的这种对耶稣的热情奔放的爱，这种思念天堂的感情，这种对复活满怀感情的希望，这种对最后的审判和主的归来的殷切期望，使得巴赫呈现出一副神秘主义的形象，这从表面上看是难以同这位音乐大师的生活和创造中的坚定的正统路德教义这一特点协调一致的。比如，“上苍在欢笑”这首康塔塔的曲调优美动人，本来起音就高得很，结尾时被一个同第一小提琴一起上升到最高音域的小号声，以最大胆的曲调庄严地淹没和压倒。人们从这首复活节康塔塔中可以听到这样美妙的结尾圣咏合唱：“现在，我要到耶稣基督那儿去了。”这是巴赫音乐中一首最富有高尚的路德式神秘主义色彩的曲谱。然而，这种对死亡时刻的狂热想象和预感，这种发自内心的向往，这种在生命和永生之间的死亡线上的逗留，这种在正常的日常生活中陷入“世界之夜”的沉思——这一切恰恰是当时作为一个基督信徒所必须具备的充满来世论的基本观点，从十字架、苦难、罪过、死亡和魔鬼等信仰来看也认为是合情合理的。这种关于恩赐、死亡

和永生的路德式的信仰，看来在对基督的热爱中得到了最为纯真的表现。这种热爱概括了发自内心的基督教信仰的全部内容，每年的圣诞节、复活节和圣灵降临节等宗教活动都是围绕着这种热爱展开的，仿佛是一个无时无刻不存在的神秘的中心。耶稣受难日和巴赫的激情是密不可分的。

巴赫作为一个信徒，不仅是受其家庭传统的影响，而且也接受了有着坚定信仰的神学教育的影响。巴赫是在古老的正教的环境中长大的，在爱森纳赫拉丁中学的初级班里用拉丁文和德文背诵并牢记《旧约》的诗篇、神圣信条和使徒书，在奥尔德茹夫文科中学的六、七年级和吕内堡拉丁中学的八、九年级里，通过美昂哈德·胡特尔撰写的一本关于正教的经典教科书接触了路德教义，并且对其学说感到十分亲切、熟悉。这本《胡特尔概论》(1610年)，直到1773年始终是老萨克森的正教在学校里的堡垒。在巴赫勤奋学习过的八十余本有关神学方面的丰富藏书当中，有四分之一是关于路德本人的，其余的四分之三是路德正教派的其他领导人撰写的关于教义争论和宗教实用书籍，只有六本是有关神秘主义和虔诚主义的作品。这清楚地说明了，巴赫在离开学校之后，花了多少功夫和从哪个角度通过自学在神学这门专业和神学争论方面进一步增进了自己的学识。恰恰是这种路德式的斗争精神和勇敢，促使巴赫在米尔豪森采取了同他的教堂里的虔诚派主布道士相对立的立场，并且选择了这个人的对手(属于正统派)做自己的第一个孩子卡塔琳娜·多罗特娅洗礼的第一个见证人；正是这种精神推动他在克滕不顾这里的君主信奉加尔文[1]教，坚持不把自己的孩子送进公办的新教学校里去，而让他去上拉丁学校；正是这种精神鼓舞着巴赫在1722年献给他妻子安娜·玛格

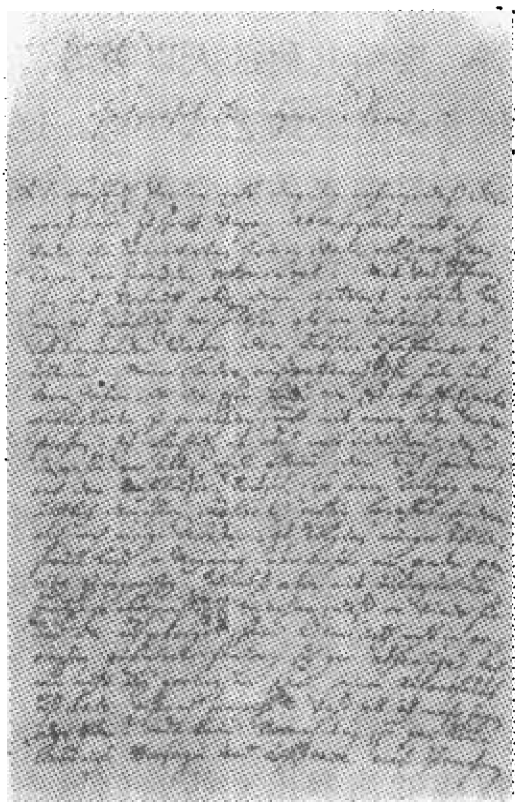
① 加尔文(Jean Calvin，1509—1564)，十六世纪欧洲宗教改革家，基督教新教加尔文教的创始人。其主要神学著作《基督教原理》否认罗马教皇的权威。

达勒娜的一本小乐谱书的封面内侧写上了卢卑克教区牧师普法伊弗尔——这是一位反加尔文教、虔诚主义和启蒙运动错误学说的久经考验的斗士——所撰写的三篇文章的题目:《反加尔文教派》、《新教的基督教派》和《反忧郁主义》。

正如巴赫在魏玛谱写的康塔塔的歌词作者们同时又是维护路德派正教的先驱战士一样，这些康塔塔在音乐上的神秘主义色彩也是同这位大师的正统的信仰，即无条件地忠实于对教会的纯真信仰分不开的。当然在这里必须完全摈弃虔诚主义和启蒙运动的某种自认为高尚而超俗的基督教派通过一些怀有敌意的攻击文章加给正教派的“正统”和“教条”这样一些名称的令人轻蔑的贬意。巴赫也曾遇到过类似的观点，如莱比锡的那位颇有影响的作家戈特舍德①的夫人在其喜剧《鲸骨褡裙下的虔诚》中关于正教就是这样描写的:“甚至那些男仆们也在争吵那些令人费解的提法，而且就在前不久我还听到马车夫叱责他的马太正统，因为他找不到更坏的字眼来骂它。”每一个民族的宗教民俗学都告诉我们，信仰的差别远比人们的单纯的宗教经历、情绪和观点的差别深远得多，一直可以追溯到精神的、社会的和政治生活以及风俗习惯的基本差别、甚至文化艺术的基本差别上去。路德正教派为争取教义纯真和信仰诚挚在精神领域所进行的这场伟大斗争，是巴赫家族自曾祖父魏特·巴赫起就参与了的；在音乐领域里，它意味着为确保和发展真正的教堂音乐而斗争，反对启蒙运动对音乐的敌视态度，反对加尔文教派在《教堂音乐会》中提出的将教堂与音乐分家，反对虔诚派在家庭音乐和《室内乐》中提出的将学校与音乐分家；除此以外，还有必要进行斗争，反对将音乐分裂成教堂音乐和世俗音乐，反对将演奏分裂成教堂的演奏和世俗的演奏。

① 戈特舍德(Johann Christoph Gottsched，1700—1766)，德意志启蒙运动作家、理论家，从1726年起同著名女演员诺伊贝尔夫人从事戏剧改革，影响深远。

然而，在这个1720年前后决定德意志音乐命运的时期，巴赫却无法通过自己职务上的影响达到创建“经过整顿的歌颂上帝的教堂音乐”这一最终目的，因为他自1717年起就效忠的克滕宫廷，不象魏玛宫廷那样信仰路德教，而是信仰加尔文教。因此，巴赫除了完成宫廷乐乐长和宫廷作曲家的使命外，还按照全面的、注重传统的教育计划，竭尽全力地从事教授和发展钢琴课的工作，而这项教学计划规定要采用科美纽斯[①]在其有关世界教学法的著作《世界图解》中所提出的巴罗克式全面的直观教学法。这样就产生了第三部分作品（直至1723年），如关于管风琴的小册子《指南》——这本书的初稿可以追溯到魏玛时代，还有为弗里德曼（1720年）和安娜·玛格达勒娜（1722年）编写的两本钢琴曲集《平均律钢琴曲集》第一卷、《法国组曲》和《英国组曲》、二重奏和三重奏的创意曲以及其他各种不同形式的协奏曲和奏鸣曲。巴赫在克滕时期的活动以教学为主。创作出可作为楷模的作品并引导学生去进行忠实的摹仿：这乃是尊重传统的各个时期的音乐课的主要教学目标。巴赫的教学著作的题目《指南》就表明了这个目标：“这本管风琴小书的目的在于给一个初学管风琴的人以引导，使之能用各种形式演奏出众赞歌，同时用踏板进行演奏，其方法就是在这



巴赫手迹

① 科美纽斯(Johann Amos Comenius, 1592—1676)，捷克著名教育学家。

样一些众赞歌的演奏中必须运用踏板。要给至高无上的上帝以荣誉，要给其他的人以教诲。"这本著作的标题已经指明了巴赫的管风琴众赞歌的艺术理论。这本小书本来打算搜集 164 首供星期日和节日演奏的教堂歌曲，按教会年度礼拜仪式的先后次序编排，但实际上只搜集了46首。作为定旋律的教堂歌曲，大多在高音部伴以巧妙地模仿着歌词感情的对比声部，而这些对比声部在其旋律和节奏的结构上都是十分严谨、统一的，而且遵循着路德教堂音乐的精神在风格上是完全符合演奏家和管风琴师演奏世俗歌曲和舞曲时的变奏要求的。巴赫的 15 首创意曲和 15 部交响曲的标题也是相似的："真诚的指南，以期向钢琴爱好者，尤其是那些有志于教授钢琴的人明确指出，不仅需要学会二重奏的干净利落的演奏，而且要进一步学会正确而又恰当地处理三个必要的声部，以便不仅能够演奏出动听的创意曲，而且同时能够在演奏过程中感受到一种可歌唱的方式，从而能对乐曲有一种强烈的预感"(1723年)。由此可见，在巴赫看来，演出、即兴演奏和作曲中的独创性和娴熟技巧，与其说是建筑在音乐上的天赋灵感和音乐上的创造的质量(创意)上——巴赫从他人那里移植来的各式各样的主题和旋律亦可说明此点，不如说是建筑在一种善于将牢记的模式加以发挥、加工和演奏的综合创造力上。《平均律钢琴曲集》(第一卷1722年)的前奏曲和赋格，主要就是服务于这个教学目的。巴赫写道："为热衷于教学的青年音乐爱好者们提供实用资料，也为那些在音乐学习上已达到熟练程度的人提供特殊消遣。"恩斯特·路德维希·格贝尔在其《音响艺术家辞典》(可惜是在巴赫逝世四十年之后才出版的)中，对他的父亲在塞巴斯蒂安·巴赫那里的两年学习生活做过这样引人入胜的描述："巴赫对这个施瓦尔茨堡人(海因里希·尼克劳斯·格贝尔)特别喜欢，并且从此一直称他为同乡。巴赫答应教他上他所希望上的课程，同时又问他是否用心地演奏

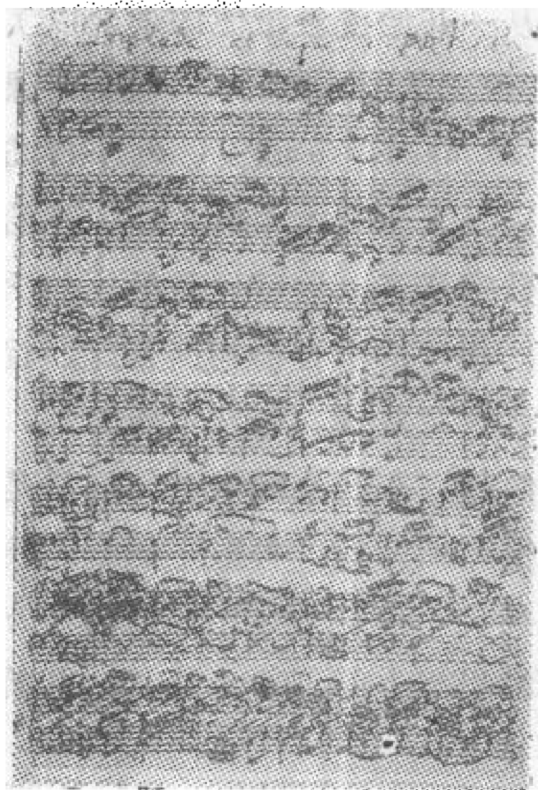
过赋格。在他练习到巴赫满意的程度之后，就又给了他一系列组曲和一首平均律钢琴曲。这个钢琴曲，巴赫以他人难以达到的娴熟技巧为他完整地演奏了三遍。当巴赫借口没有兴趣聊天，而坐到他的一个质地精良的乐器旁时，几小时的时间就象几秒钟似地流逝过去了，我的父亲把这些时光永远视为他一生中最愉快的时刻。最后，是以演奏数字低音结束的，为此，巴赫选择了阿尔比诺尼的小提琴独奏曲。而我不得不承认，象我父亲那样按照巴赫的格调用这种低音提琴演奏出来的动听曲调，特别是各声部这样相互和谐交融，是我从来没有听到过的。这种合奏本身已经是够动听的了，以致我感到仿佛根本不必要再增添主要声部似的。”

随着这种乐器和数字低音的练习也就开始了作曲入门的课程，在这方面，巴赫也同样是一切从实践出发，从示范和模仿，从实例做起。菲·埃玛努埃尔关于他父亲在作曲教学中的情形有较为详尽的描述："他在作曲课中总是从一开始就教给他的学生以实际有用的东西，抛开对位法的那些枯燥无味的东西，不用福克斯课本(指的是J.J.福克斯所著《gradus ad parnassum》①，写于1725年，德文翻译是L.米茨勒，1742年）及其他课本中的东西。开始时，学生们必须先学会纯四声部的数字低音，然后他就教他们学习谱写众赞歌：他亲自先奏出低音，相应的中音部和高音部，就让他们自己创作，最后他教他们自己去定低音。与众不同的是，他非常注重数字低音中各个声部的停顿。在教授赋格时，他总是同他们一起先从学习两个声部的赋格作曲开始，将数字低音停顿下来，并引导到众赞歌上去，毫无疑义，这是学习作曲的最佳方法，可以学会多声部的和声。至于说思想上的创新，他从一开始

① 《Gradus ad Parnassum》，是拉丁文，意为"登帕纳塞斯之阶"，译为《朝圣进阶》，又译为《乐艺津梁》。作者福克斯(Johann Josef Fux，1668—1741)是奥地利保守派作曲家。

就要求学生有这种能力，谁若是不具备这种能力，那他就劝他不要同作曲沾边。对他的孩子或其他学生，在看到他的作品，并发现他是一个天才之前，他是从不会开始教他作曲的。”当然要说明一点：这番话是他的儿子讲的，而父亲当时还不熟悉“天才”这个较新的概念。

声乐对位法的传统教学法在福克斯的《朝圣进阶》一书中达到了顶峰，是从二声部乐章开始的，与此相反，巴赫的教学是从和弦的四声部乐章众赞歌的和声开始的，然后引导学生们经过三声部和不拘形式的四声部的乐章达到这种具有和谐结构的线谱艺术的最终目的：通过模仿、卡农曲和赋格结合在一起的严谨的二声部和声。对于这种教学法，巴赫在1720年为教授其长子、当时十岁的弗里德曼而编写的《钢琴曲集》中为我们留下了一个永存的典范：这本教科书提供了一批“平均律钢琴曲”、创意曲的前奏曲和赋格样板。



《平均律钢琴曲集》手稿

巴赫在克滕时期编写的教科书的意义，首先在于他为学生抄写和学习、模仿和改编提供了创造性的范例（范本）和模式，即从节奏、旋律及和声等方面处理素材的样板——不过，这些范例由于加上了巴赫的非凡的想象力、编排和教学，比起同时代人的大量急于求成的、往往是枯燥无味的教学范例来，那是高明多了。这些范例使我们可以对巴赫及其同时代行会式的教学和手工作坊式的创作传统有所了解，他就是

用这些范例来教他自己的儿子和学生们的，正如当年他的父亲和他的哥哥以同帕赫贝尔学校类似的“示范本”教他一样。值得注意的是巴赫传播这些范例的生动活泼方式：这些范例完全是用手抄形式传播的，是巴赫的学生们为个人学习而抄下来的，因此同原来的模式相比，做了多处改动和增删(直至符号)，特别是在加装饰音方面更是按照他们的方式“加以改进”了的。巴赫的这种熟练的教学观至今仍生动地体现在克滕时期的著作中，尤其是在《平均律钢琴曲集》的第一卷中，其价值不减当年，而且将一直流传到无数代音乐家中去。

我们在前面已经谈到巴赫“移植”一词——他用这种方法对自己的和他人的曲谱，尤其是对协奏曲进行了很多极为巧妙的加工、转化和改写，在这方面提供了非常卓越的范例：如莱格伦齐、阿勒毕诺尼和科雷利的赋格和主旋律，维瓦尔第和萨克森-魏玛的约翰·恩斯特亲王的协奏曲，赖因肯、泰勒曼、马尔切洛及其他不知名的作者的作品。这样做符合音乐领域的样板和示范的原则，马特宗曾说过：“移植是一件可允许的事，只是人们应该将自己的贡献加上去，这就是说，人们应该这样进行模仿和加工，以致使模仿品比原来所借鉴的那些作品更能够尽善尽美。”在音乐方面，人们同样认为，问题的关键在于对所采用的材料如何处理、加工和演奏。在其他领域里，可以说也有根据范例和样板模仿进行学习的极为相近的方式，如巴赫同时代的一位教堂建筑师就是通过学习铜板雕刻艺术来掌握建筑艺术的。这位建筑师就是德累斯顿市府木匠师傅乔治·贝尔，是德累斯顿妇女教堂(1726年)的建筑师，是新教教堂建筑艺术大师，他同巴赫这位音乐大师在许多方面精神上是息息相通的。贯穿着巴赫的音乐和演奏与贝尔的妇女教堂的气势雄伟、空前大胆的穹顶建筑的是同一精神；正是这种精神将进行布道的教席、进行洗礼的洗礼盆和圣坛，同用来

进行礼拜仪式的管风琴和管风琴楼厢，从建筑学上结合成为一个能够容纳路德新教唱诗班的适用的统一体。

至于说到那些充满幻想的宝库里都储存着些什么样的范例，可以说那都是一些古老德意志的形象，其主要特征始终是小型化，然而，这在巴赫那个时代，已经被视为即使不算是过时，但已是守旧的东西了，这就是：前奏曲、赋格、组曲的舞曲乐章、创意曲等等。这位音乐大师就是借用它们使他的学生们从技巧和艺术上成熟起来。他总是给他们做示范，告诉他们怎样从本国和外国的演奏乐中，即从德意志的城市吹奏乐和管风琴乐艺术，从法国的古钢琴乐、特别是拉莫①的性格乐曲，维瓦尔第的威尼斯协奏曲，斯卡拉蒂②的那不勒斯奏鸣曲中，在旋律、节奏与和声等方面去汲取最精华的东西，并且要在个人想象力的熔炉中重新加以锤炼。因此，可以说巴赫的钢琴组曲是仿照弗罗贝格的模式塑造的。而在《英国组曲》中，对阿勒曼德舞曲、库朗舞曲、萨拉班德舞曲和吉格舞曲以及在吉格舞曲结束前插入的间奏曲的古老的舞曲形式，巴赫既保持了它们的可跳的舞蹈形态，又进行了紧扣主题的多声部的扩展；他将大部分已收集在1722年编写的《安娜琴曲集》中的《法国组曲》处理得更为轻松，更易于感人，在旋律上更加紧扣主调。巴赫的钢琴赋格也是这样产生的。这种赋格具有气魄雄壮的和声，作为乐队全体合奏出现的“呈示段”和作为独奏出现的“插句”均有协奏曲式的严谨的层次，不允许有那怕仅仅是一拍子脱离必要的声部和模仿方式的基础，这种钢琴赋格还具有多种严谨的表现形式“宣叙式”的主题和置于赋格之前而又与赋格的主题有着共同感情基础的前奏曲。

---

① 拉莫(Rameaus，1683—1764)，法国音乐理论家、作曲家。

② 斯卡拉蒂(Allessandro Scarlatti，1660—1725)，意大利作曲家，那不勒斯歌剧乐派的代表人物。

前奏曲和赋格主题之间的关系可以紧密到何种程度，《平均律钢琴曲集》的那个受到多方赞赏的第一个前奏曲可以清楚地说明，在这里，隐蔽在中断和弦的动机之后的、严谨的五声部的高音部中包含着赋格的主题。这种隐蔽的多声部（不是"假复调音乐"）是巴赫技巧中最精华的一部分，也是这种线谱演奏技巧如此充满魅力的原因所在，在独奏奏鸣曲和独奏组曲中，使用单一的旋律乐器（小提琴、长笛、大提琴），尤其是在运用技艺精湛的双音演奏技法——一种古老德意志小提琴演奏技巧的传统手法时，会使演奏者和听众都感到如醉如痴。在演奏小提琴、长笛和大提琴奏鸣曲（伴以经过加工润色的羽管键琴声部）时，羽管键琴演奏者必须用左右手演奏两个独立的旋律，在三重奏时还要再加上必要的乐器，从这个角度来看，在巴赫的三重奏乐曲中，他那关于从四声部的数字低音和众赞歌的演奏过渡到严谨的二声部乐章的理论确实是继续存在着。在三重奏乐队的这种配置上，巴赫以自己的楷模，特别是帕赫贝尔的室内乐为范例，达到了登峰造极的成就，这些成就对古典浪漫主义室内乐产生过久远的影响，并且至今还在丰富着室内乐的创作。

巴赫在克滕时期创作的器乐曲中，还有小提琴独奏和两个小提琴重奏的协奏曲、管弦乐组曲（法国序曲）和所谓的勃兰登堡协奏曲。巴赫在这些作品中，将他在管风琴作曲方面所获得的技巧运用到管弦乐和室内乐上去，其办法就是提高巴罗克音乐在音响方面的愉悦感，扩大音响的深度，加强节奏表现的激情。巴赫的管弦乐既具有城市吹奏乐师们在音响想象和演奏方式上的一切特征，也具有巴罗克管风琴与此相近似的色彩斑斓的音响特征。在其"合唱式"的结构中，几乎所有部分都同维也纳古典乐派、浪漫派、甚至于新浪漫派以及印象派的管弦乐根本不同，然而，迄今为止，仍有人常常不遗余力地把这些人的那种令人捉摸不定的明

暗对比手法强加到巴赫的管弦乐中。巴赫的短笛、双簧管、巴松管、圆号、小号和长号，以及他的弦乐器，同它们新时代的后代的差异，都不比巴赫时代的羽管键琴同现代化的锤击钢琴的差别小和不明显。而巴赫的乐器的音调都是更为悠扬、明亮、清澈、不很剧烈、沉重，却是更紧凑、更坚实和凝重。这些乐器使得各个色彩既分得清清楚楚，又丰富多彩，从而能适应严格的复调音乐的透彻可辨的要求，而这种要求在现代化的锤击钢琴(和乐队)“云雾般的”音调中是无法达到的，因为它演奏不出羽管键(和巴罗克式管风琴)那种深沉的音调。这样一种音色的对比可以更有效地促成各个乐器和器乐合奏的音色的统一。巴赫根据他关于管风琴音调的理想(见本书第 30 页)，让作为主合奏的意大利-法国式的弦乐齐奏同作为独奏的和伴奏合奏的城市吹奏家乐队的吹奏乐和弦乐合奏形成对比。通过强健有力的弦乐组的浑然一体的齐奏声响同配置混杂的小协奏曲的分离声响之间极其激动人心的变换演奏，巴赫的大协奏曲的音响艺术达到了高峰，通过那些保持各自价值、严格遵循乐谱的吹奏及弦乐音色的对比、分奏和混合使得富有音乐素养的演奏者和听众感到喜出望外，激动不已。巴赫的音色所具有的这种独特的魅力来自这种音色：它将自己本身的价值既同主音色结合起来，又敢于同它对立。这体现了音乐的丰富多彩，是一种在不自主的情况下的自由。与此相反，现代印象派的音色华丽只能表明其自由放任和毫无抵御能力。

巴赫的六首勃兰登堡协奏曲属于大协奏曲范畴，是第一流的宫廷社交艺术。其音响之丰富和动作之紧凑表现了这位“幸福的音乐家”的生活乐趣和乐观主义情绪。巴赫的这几首曲子是他根据勃兰登堡的克里斯蒂安·路德维希伯爵的索求而谱写的，并把它们呈献给大选帝侯的幼子——这位音乐大师在几年以前，

可能是1718年在柏林或许是在卡尔斯巴德为他演奏过。巴赫在1720年夏季陪同他的君主到卡尔斯巴德去了一趟，在归来之后，遭到了一个意想不到的不幸：他再也见不到他的妻子玛丽亚·芭芭拉了，而他在克滕离开她时她的身体还很健康。此后不久，他那居住在奥尔德茹夫的亲密的哥哥也去世了。这样一来，在他们兄弟姊妹中间只剩下侨居瑞典的哥哥和在埃尔富特的未婚的姐姐尚在人世。然而，他还是为他的十一岁、七岁和六岁的儿子威廉·弗里德曼、卡尔·菲力浦·埃曼努埃尔和约翰·戈特弗里德·伯恩哈德找到了一个新的母亲，这就是二十岁的宫廷歌唱家安娜·玛格达勒娜·维尔克，一位居住在魏森费尔斯、参加了行会的宫廷和战地号手的女儿。巴赫于1721年12月3日娶她为妻。她象玛丽亚 芭芭拉一样是一个音乐家，巴赫在1725年为她编成了那本绿皮的、装帧漂亮的乐谱集，这里所搜集的钢琴曲和歌曲反映了这位音乐大师的舒畅愉快的家庭生活。然而，使巴赫感到尤为忧虑的是，同他友好的君主在同一时间和一位"阿穆莎"① 成亲了。

巴赫遭受的这个沉重的命运打击和个人所受到的磨难，是同我们在前面已提到过的德意志音乐在1720年前后所经历的那个命运性的转折联系在一起的。当巴赫时代的音乐摆脱了自己在宗教领域的强制性义务，日益朝着音乐活动的启蒙运动自由和自我负责方面发展时，巴赫希冀创作一种"经过整顿的歌颂上帝的教堂音乐"这一最终目的，也就越来越渺茫了。正当德意志音乐和巴赫本人的创作处于这种严重危机之际，这位大师做出了颇有远见的抉择：将自己的艺术更牢固地拉回到为教堂和礼拜仪式服务，从而更紧密地同路德式的教堂音乐传统结合起来。这是一个

① 阿穆莎(Amusa)系指不懂艺术、毫无艺术感的人。

有着不寻常意义的决定。为使他的创作能够实现这种重新结合和反省，人们当时向他发出了两个聘书。第一个是1720年底聘请他去担任汉堡的雅可布教堂的施尼特格式管风琴的管风琴师。五年以来，现代教堂康塔塔的创始者埃德曼·诺伊迈斯特尔一直在那里担任主传教士。应征者共有八人，巴赫也在其中，本来要在九十七岁的赖因肯的主持下进行试演。巴赫由于“在11月23日要到他的君主那儿去”，所以未能参加定于11月28日举行的这次试演。尽管如此，他还是幻想着能在赖因肯面前用他那台卡塔琳娜管风琴(对这台管风琴的簧片所发生的丰满而又动听的声音，巴赫感到非常惊奇)演奏“两个多小时”，其中“几乎半个小时是应在场人的要求，即兴用各种不同的方式演奏众赞歌《在巴比伦河畔》。然后，赖因肯很可能用下面的话来表达他的赞叹：‘我以为，这种艺术已然消失，而今天我看到，它在您身上还充满生气地活着’”。(讣文)另一个聘书是请这位音乐大师去做约翰·库瑙(卒于1722年)的继任，担任莱比锡托马斯学校和托马斯教堂的校长兼乐长。马特宗以他那特有的方式记述了巴赫未能应聘去汉堡一事：“我现在还可以回忆起，而且有很多人也都可以回忆起，几年以前，有一位大演奏家，自从按照他的贡献被晋升为有威望的乐长后，在一个不算小的城市里充当管风琴师，他的演奏是非常大胆的，大多数作品都极为动听，以其娴熟的技巧赢得了每个人的赞赏。但是就在这时，在一些无能的手工匠中有一个富有的手工业主的儿子也来报名参加遴选，这个人用钱比用手指更能打开局面，结果正如人们很容易就可以想象得出的那样，这个职务落到了他的头上，几乎所有的人对此都感到气愤。正值圣诞节时期，那位非常有口才的主传教士(诺伊迈斯特尔)根本不赞成买卖圣职这种做法，他在基督诞生之际，对天使音乐的福音书做了如下精彩的解释——当然，最近这件事，也就是这件把一个艺术家给排斥掉的事件，自

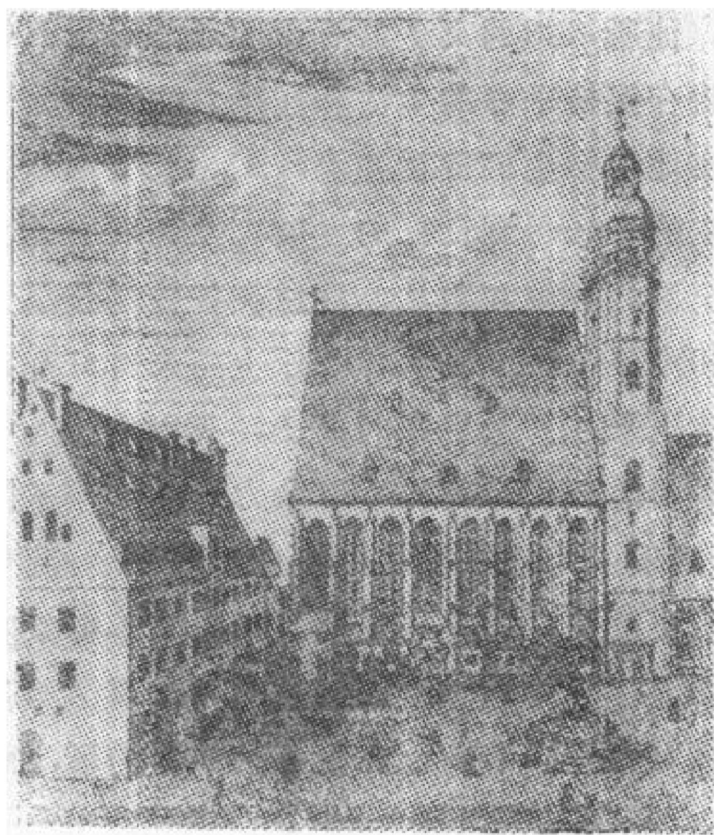
然使他有机会表达自己的看法，并且以这样一个引人注目的话外音来结束他的布道：他深信不移，即使有一个伯利恒①的天使从天而降，演奏得极其美妙动听，并且想成为圣雅可布教堂的管风琴师，然而却手无分文，那他也只好离此再远走高飞。"

巴赫由于丧失了汉堡的机遇，只好选择了莱比锡的托马斯教堂的乐长这个职务。下这个决心是不容易的。在他之前已有人提出过由宫廷乐队队长泰勒曼、法施和格劳普讷等远比巴赫更为闻名的人来接替库瑙的职务，但是他们都拒绝了，这时市长朗格才在莱比锡的市议会大会上提出了巴赫的名字供讨论，与此同时，达姆施塔特的宫廷乐队队长格劳普讷也推荐说，这位来自克滕的同事，不仅"在管风琴方面是一位出色的音乐家，而且在教堂事务和教堂音乐作品（指协奏曲）方面都有丰富的经验"。1723年5月5日，这位音乐大师签署了被聘为"圣托马斯学校乐长"的委任状的保证书。他所承担的义务共有十四点，这里只提一提以下内容：一、我将在保持平静的生活和作风方面以身作则，勤奋地管理学校，忠实地给学生们传授知识；二、我要竭尽全力使我城的两个主要教堂的音乐得到良好的发展；三、我将竭力对尊敬的市政长官表示至诚的尊敬和顺从，注意在各种场合尽力维护和促进他们的荣誉和声望……五、对在音乐上尚未打好基础的孩子，或者只是想到这里来才开始启蒙的孩子，我不准予入学；为使教堂不必承受不必要的开支，我将不遗余力地教会孩子们不仅学好声乐，而且学会器乐；为维持教堂里的良好的秩序，我要将音乐活动安排得时间不要过长，也就是说使人听起来不要象听歌剧，而是要启发听众去进行祈祷……十、学校的教学以及其他我应做之事，我都将尽力而为；十一、在我有做不到的事，而需要有劳于

① 伯利恒(Bethlehem)，在耶路撒冷南六英里处，是耶稣的诞生地。

另外的能人时，绝不会不征得尊敬的市府委员或学校的同意；十二、未经市长先生准许，我不得擅自离开城市；十三、在参加葬礼时遵照惯例要尽可能同学生们走在一起；十四、不经市府委员的许可，不得在大学里任职。”

当巴赫把宫廷音乐家的那套摩登的“侍从服”脱下来，换上一身古老而令人敬畏的长袍时，他年方三十九岁。尽管他很想以克滕的宫廷乐队队长来结束自己的终生，正如他后来在写给他的居住在奥尔德茹夫的同学埃德曼的信中所写的那样：“开始时我觉得，对我说来，从一个宫廷乐队队长变成学校乐长并不适宜”，然而他还是“承受了主的旨意”，这样大胆地干了。就这样，他从童年时代的演奏者和城市吹奏者，从学徒和游历时期的管风琴师和高音演唱者，从宫廷乐队首席和宫廷乐队队长，变成了莱比锡路德派正教在中部德意志地区的堡垒——莱比锡主要教堂的乐长和



莱比锡的托马斯教堂

中学校长。在这里，这位效忠于上帝的演奏家一直工作了二十七年，直至离开尘世。

将自己的毕生精力贡献给福音教会事业和福音的传布——巴赫下定了这一决定命运的决心，不是出于随便任何一种目的、理智和意志的考虑，总之根本不是出于任何内在原因，而纯粹是出自良心上的原因，即出自对真正的使命和信仰的忠贞和坚信。对他来说，为达到自己的“最终目的”，除了莱比锡之外，只有汉堡——路德正统派和“新教教会的中世纪”这个在北德意志地区的堡垒可供认真考虑的了。莱比锡的托马斯教堂经历了约翰·库瑙、约翰·舍勒、塞巴斯蒂安·克努普夫尔、约翰·罗森米勒、托毕亚斯·米歇尔、约翰·海尔曼·沙恩、塞图斯·卡勒维鸠斯等人直至乔治·劳——此人曾是魏滕堡印刷和出版早期宗教改革的教堂音乐和学校音乐作品的主要人物。巴赫将自己的存在和创作重新归属到这样一座教堂里，去充当为实现宗教改革的遗愿而献身，在当时那个新时代的启蒙世界里，不论是对巴赫及其艺术，还是对1720年前后的德意志音乐文化来说，都是一个在宗教上具有决定性意义的决定。弗里德里希·尼采对此当然给予了否定的评价，他在1879年谈到巴赫时说：“他站在欧洲(现代)音乐的门槛上，却从这里向中世纪回顾。”这位路德派教会学校乐长的影响范围超出了狭窄的教堂礼拜仪式和教学活动，扩大到辅导同教堂和学校生活密不可分的市民阶层的音乐活动。随着音乐爱好阶层的兴起及其欢快的音乐娱乐活动的开展，教堂乐长和管风琴师这一阶层不论从艺术上还是从社会上和经济上都走上了下坡路。随着学校日益从教会独立出来，在托马斯教堂的历任乐长变得不再具备自己时代的全面神学和人文科学知识之后，教堂乐长的形象也就日益从音乐文化的中心地位滑到了边缘。当拉丁文学校的古老精神越来越多地受到冲击，现实主义的实用课程在学校里受

到越来越多的重视，相反，系统的音乐课日益或多或少地被视为是胡闹或浪费时间时，就在学校校长和乐长之间出现了关于职权范围的日益尖锐的争执，甚至不和，这也使巴赫这位乐长感到很棘手。莱比锡的大学和音乐学院里的音乐生活同样也几乎完全切断了同教堂的联系。它们同市立歌剧院的关系却在不断地密切起来，这已使库瑙感到苦恼，这时使巴赫更加不悦。然而，巴赫还是竭尽全力设法阻止学校和教堂音乐的衰败和乐长权力的缩小。在莱比锡任职七年之后，这位“乐长”在一篇回忆录里阐述了“音乐的作用必然缩小和逐渐减弱”的原因。巴赫在这样做时，以锐利的目光看到了在德累斯顿的萨克森宫廷里的情况，那里在强大的奥古斯特主持下，音乐处于一种骄纵放任的状态，为扶持其具有“欧洲模范乐队”的歌剧院不惜耗费巨资；大家都应该到那里“去看看，这些音乐家们受到国王陛下怎样优厚的待遇。他们感到应有尽有，不愁吃，无忧无虑，另外，每个人只演奏一种乐器，因此必然会奏出优美动听的曲调来”。德累斯顿的歌剧院乐队大约拥有二十位管弦乐器演奏员，十五位吹奏乐器演奏员，而且这个数字在逐年增加，巴赫却只要求莱比锡市政府给他的教堂乐队(除了他的十六名合唱队员)一共提供二十二名乐器演奏员，而当时他除了他的托马斯学校和大学里的学生外，只有四名城市吹奏乐师，三名提琴师和一名城市吹奏乐师学徒。“出于谨慎，我根本未敢开口根据实际需要对这些人的品德和音乐知识水平提任何要求”。

正当培植一种“经过整顿的歌颂上帝的教堂音乐”的外部条件越来越困难的时候，这位音乐大师越来越不遗余力地运用他乐长职务的威望为进行自己的教堂音乐创作而工作着。因此，在其最成熟的**第四部分作品**中，为莱比锡教堂的节假日的礼拜仪式而谱

写的康塔塔占了首要地位。在巴赫所谱写的整整五个年度的教堂康塔塔中，有一百九十首保留下来了，其中大约有一百六十五首是在莱比锡时期谱写的，这里面也包括一个年度的圣咏康塔塔（即 1724 — 1725 年）。从格调上来看，属于教堂康塔塔的一类的有以下一系列重要作品：拉丁文圣歌（1723 年）——这是为圣诞节的第一天的晚祈祷谱写的，本来还包括一段众赞歌；圣诞节、复活节和升天节清唱剧，b小调弥撒曲和四个短弥撒曲——其各个乐章有一半以上是取自教堂和世俗康塔塔，加上了拉丁文歌词。“约翰受难曲”(1724年)，“马太受难曲”(1727年？)和“马可受难曲”(1731年遗失了)——其中后两首曲子无论是从歌词还是从音乐上来看，都是同两首为身份很高的人的葬礼而谱写的康塔塔有联系：“马可受难曲”同献给忠于信仰的国母、强大的奥古斯特夫人、王后克利斯蒂安娜·埃贝哈第内的葬礼颂歌有关（1727年），“马太受难曲”同为克滕的伯爵莱奥波德而谱写的葬礼康塔塔有联系(1729年)。除此之外，属于这一组作品的，还有经文歌和一些世俗康塔塔。在器乐作品方面有钢琴协奏曲、六首管风琴奏鸣曲、a小调大协奏曲(三重协奏曲)、《键盘练习曲》的第四卷(所谓的哥德堡变奏曲)和《平均律钢琴曲集》的第二卷(1742年?)。

两首康塔塔“快来吧，神圣的救世主”(第 61 和第 62 号)揭开了新的教会年度（1723 / 24 或 1724 / 25 年），在每一部曲谱的封页的反面，巴赫都将基督降临节祈祷仪式的过程记载下来了。由此可见，音乐同那个时期的路德教那种以布道为中心的弥撒仪式相结合，享有很高的地位。巴赫(1723年)写道：

“（1）开始曲”。这时可以演出一首较大的自由形式的管风琴曲，一首幻想曲，托卡塔或者一个前奏曲。

“（2）经文歌”。作为旧式弥撒曲的进台经的替代曲，在弥撒仪式开始时，可以从十七世纪为数众多的经文歌曲集中选择一首旧

式的拉丁文或德文经文歌来演奏。巴赫只是出于特殊的原因才谱写这种经文歌，如为死者写的那首精彩的五声部合唱的葬礼经文歌“耶稣，我真快乐”（1723年），这首曲子分为十一个部分，有六个部分是众赞合唱歌诗句，五部分选自《圣经》上的词句（选自罗马传教第八章），交替出现，巧妙地融为一体，每五部分为一组，围绕着合唱赋格“你们不只是肉体存在，而且是有精神的”形成了中间部分，开头和结尾各通过一段简单的四声部众赞歌使整个曲子完整起来。在当时，经文歌不仅用来开始星期日的晨祷（早祷告），而且也用来引导晚祷，因此这种曲子在托马斯教堂及其他地方，至今仍被称为“经文歌”。

“（3）先奏慈悲经①，然后奏出整个曲子”。学校的合唱队以经文歌的形式演唱旧弥撒曲“天主怜悯我等”中的三个完整的部分（慈悲经、圣诞颂歌、天主怜悯我等），巴赫的小弥撒曲就是这样，歌词常常是德文的，例如：“怜悯怜悯我们吧，永恒的上帝，”“耶稣，全世界的慰藉，”“怜悯怜悯我们吧，上帝圣洁的神灵。”

“（4）在圣坛前开始唱圣歌”。神职人员领唱“荣耀经”。

“（5）朗诵《新约》中的使徒书”。神职人员在圣坛前宣读星期日使徒书。

“（6）唱连祷歌”。

“（7）引奏众赞歌”。管风琴师演奏由全体信徒唱的星期日弥撒的主要歌曲的前奏曲——这首歌曲是用来代替旧弥撒曲中的进阶经的。“众赞歌前奏曲”这个名称的来源是同十七世纪中叶前后开始使用管风琴为信徒的歌唱伴奏分不开的。这表明，同那种把众赞歌做为独立的段落用管风琴来演奏而无信徒歌唱的“管风琴众赞歌”不同。这种“众赞歌前奏曲”只用管风琴来演奏各段中的

---

① “慈悲经”（Kyrie），是不变的弥撒曲中的第一章，又译为“天主怜悯我等”。

第一段，而其他各段仍由信徒们在管风琴伴奏下演唱。

“（8）宣读福音书”。神职人员宣读星期日福音书。

“（9）演奏主要乐曲”。管风琴师以自由即兴曲演奏的方式演奏星期日康塔塔。这种康塔塔或者整个或者分开在布道之前、或者在其后演奏，并参与完成布道的任务，使信徒们愿意听取福音书的宣读，积极参与福音书的讲解和联系当前的实际。象教室里的一切音乐活动一样，不论是演奏还是歌唱，其目的就是向信徒们传播上帝的话，使他们成为“愿意聆听教诲的信徒”，从而为布道者的布道做好准备。路德在反对礼拜仪式的表面做法时说过：唯有听觉才是基督教徒的工具。因此，巴赫的教堂康塔塔作为“简化的布道”（诺伊迈斯特尔语），在歌词上就已经模仿了布道的结构了，其模式就是：命题、论述和应用，前后分别冠以引言和结束语。布道通常以一个同布道的最初祈祷、内容和题目相适应的合唱曲开始，以一首同布道最后祈祷相适应的教堂歌曲中的一段来结束，这一段往往选自康塔塔中由所有歌唱者和所有演奏者共同演唱和演奏的简单的四声部乐章。同布道的中间部分，即布道内容的充满感情的论述和应用相适应的，是激动人心的单纯的宣叙调和富有感情的独唱、二重唱和大合唱。巴赫的康塔塔中的独唱和二重唱，一般是跟随在由三部分组成的那不勒斯式的重复一遍的独唱和维瓦尔第式的协奏曲乐章之后，其具体安排如下：先演奏一段类似咏叹调的重复乐段，再演奏一个较短的对比的中间乐章，作为第三部分才重复出现包括二部分的主要乐章。

“（10）唱信仰曲”。全体信徒紧接着康塔塔或在康塔塔第一段之后，唱路德译成德文的尼西亚信仰曲“我们大家都信仰一个上帝”。

“（11）布道”。这是礼拜仪式的中心和高潮。

“（12）在布道之后，通常再从一首歌中选出几段唱”。布道之

后，全体信徒唱“我们天国的父亲”，然后作为紧接着进行的晚餐的开始曲唱洗礼歌“我主耶稣来到了约旦”，或者是忏悔歌“我在深重苦难中向你呼喊”。

“(13) Verba Institutionis① ”（圣餐致词）。神职人员在圣坛前宣读《新约全书》中关于主设圣晚餐的报导。

“(14) 开始奏乐。在演奏和唱众赞歌交替进行完毕之后，信徒们吃完圣晚餐，等等”。在圣餐进行期间，不是演奏康塔塔的第二部分，就是由信徒们同管风琴交替合唱或演奏教堂歌曲。在募捐和祝福之后，由管风琴奏出较长的结束曲，宣告结束。

在路德派的这种一成不变的弥撒礼仪中，布道和圣餐仪式还是不可分的，巴赫的“经过整顿的教堂音乐”在这里才找到了用武之地。从布道用的圣经上的词句来看，布道所使用的歌曲及其作为主旋律的曲调，在巴赫的康塔塔中有着核心的意义。约·库瑙的教堂康塔塔虽然已经采用了从头再奏的独唱和单纯宣叙调，但是众赞歌几乎完全退居次要地位。到了巴赫才将那种布克斯特胡德式的重感情的祈祷歌排斥掉，从而使教堂康塔塔不仅重新得到了《圣经》上的话，而且重新包括了古老的路德歌曲。至于托马斯教堂乐长的传统，巴赫的众赞歌康塔塔继承的不是库瑙的传统，而是约翰·舍勒和十七世纪的传统。从1724年三一节后的第一个星期日起，到1725年复活节期间，巴赫谱写出了几乎整整一个年度的众赞歌康塔塔，其中那些大型康塔塔超过了路德的众赞歌:“快来吧，救世主”、“耶稣基督，你受到了赞美”、“我们应该歌颂基督教”、“我怀着和平与欢乐到那儿去”、“我主耶稣来到了约旦”、“我在深重的苦难中向你呼喊”、“主呵，你要对我们信守诺言”。

① 拉丁文：口头发言。

在把《圣经》和教堂歌曲歌词改编成康塔塔中的独唱和宣叙调歌词时，这位大师得到了莱比锡邮政总监亨利奇（皮坎德尔）的支持。巴赫在谱写“耶稣躺在枯骨堆中”这首康塔塔时（1707至1708年），就已经把它谱写成一首“遍及每个角落”的众赞歌康塔塔，其七个乐章是以路德的复活节歌曲的七段歌词为基础，形成众赞歌变奏的形式。巴赫以后的众赞歌康塔塔把众赞歌、即“布道歌”常常是作为包括第一段原始歌词的开始乐章和包括最后一段原始歌词的既宽广流畅而又质朴的结束乐章中的主旋律来加以表现的，并且始终是同原来的旋律相结合的。在康塔塔的其他的乐章中，众赞歌的旋律有时也具有独唱和宣叙调这些同众赞歌格格不入的因素，并且使这些因素同众赞歌中的独唱、合唱和交响乐的曲调的基本力量融合在一起。有时，众赞歌又是作为具有背景象征力的主旋律出现的，如在宗教改革众赞歌“我们的上帝是坚固的堡垒”中，双簧管和通奏低音的无词演奏就是作为虔诚的教堂的比喻出现的，其办法就是将作为基础的低音和众赞歌主旋律加以扩大，从而使之仿佛是在暗示这个“坚固堡垒”的超人的抵御力量和安全可靠性，使用双簧管和通奏低音演奏的两个众赞歌的卡农曲暗示出教会的教义和信仰所具有的支配天上人间一切的威力和威严。

从风格和礼拜仪式的目的性来看，同巴赫的众赞歌康塔塔相近似的，不仅有众赞歌经文歌（除了“耶稣，我真快乐”，还有“噢，耶稣基督，我生命之光”〔约在1736至1737年〕，这同样是一首用吹奏乐器伴奏的葬礼经文歌）、康塔塔弥撒曲和康塔塔清唱剧，而且还有受难乐。特别是在汉堡，受难曲的创作同那里正在兴起的歌剧一起受到了精心的培育。巴赫在他的《约翰受难曲》中首先借鉴的是汉堡的受难乐-清唱剧的风格，如凯泽尔（1712年）、泰勒曼（1716年）、亨德尔（1717年）、马特宗（1718年）及其他人根据汉堡诗人布罗克斯的歌词谱成的曲子，就用了下列颇具特色

的题目："为消除世界的罪恶而受难和死去的耶稣，由福音书的第四位作者，巴托尔德·海因里希·布罗克斯用韵律诗体写成，在耶稣受难那一周以音乐形式演出，公元1712年于汉堡……"巴赫还从布罗克斯那里学会了将比喻的形象，如《齐奥恩》和《信仰者》，以诗的形象纳入福音歌词中。正如具有经文歌格调的"教堂音乐"被具有协奏格调的康塔塔所排斥一样，具有礼拜仪式训戒格调的"受难曲"被富有协奏风格的、独唱和宣叙调的、采用改写过的教堂歌曲歌词和众赞歌旋律的受难曲-清唱剧所取代。在这方面，泰勒曼面对汉堡正统教派的激烈反对，坚定依靠克洛卜施托克和诺伊迈斯特尔的作品，而巴赫却是这样一些人中的一个：他们反对使用悠闲自得的歌词和引导个人修身养性的歌曲，从而使受难曲的宗教仪式使命受到任何削弱。正如他把康塔塔的作曲置于众赞歌康塔塔的基础上一样，他同样将受难曲的作曲同其原始的宗教仪式的力量重新结合起来，他使受难曲的词作者重新运用纯洁的圣经用语，使全体信徒重新得到路德式的合唱宗教歌曲。这位大师在誊写他的《马太受难曲》时非常审慎地用红笔（在开始的二重唱形式的众赞歌幻想曲中）只加上了福音书中的圣经词句和众赞歌主旋律。

巴赫的《马太受难曲》非常精心地将各个声部按不同曲调和音响组合起来，从而表现了全部受难史的戏剧性变化，使人们透过死亡与葬礼音乐和临终乐曲与晚间音乐看到永存的生命。这样，那些虔诚地祈祷着的信徒们就会相信耶稣受难的神圣事实，从而感激基督为拯救人类而牺牲自己，通过穿插其中的众赞歌使信徒们对耶稣受难历程的每一步都了解得清清楚楚，并使自己成为福音教义的见证人。比如在受难曲的第二部分，在回答福音书作者用宣叙调讲的"唾弃他，拿起这根棍棒敲打他的脑袋"时，众赞歌唱道："噢，他的头已是血迹斑斑，伤痕累累，既痛苦又遭人嘲

笑”，或者在回答宣叙调“而耶稣再一次高声喊了一声，匆匆逝去”时，众赞歌唱道：“当我要离去时，愿他不要离我而去。”在整个戏剧性的演奏过程中，其他的声部，即独唱和二重唱，也将类似的关系纳入到它们那部分中去。通过这样激动人心的刺激，使听众认识到耶稣正是为了拯救人类才遭到磨难和死亡，从而深深陷入对基督十字架的虔诚之中——这样一件具有时代局限性的事件就呈现出超越时代的含义，受难史就具有了激动人心的现实意义。巴赫的《马太受难曲》，尤其是其中的众赞歌的旋律，特别是“当我要离去时”这一段众赞歌，曾经帮助人类承受了怎样的苦难，给予人类多少福音的安慰，起过多大的作用，简直是难以想象的。海克托·柏辽兹在其回忆录中谈到1843年《马太受难曲》在柏林上演的情景时，写道：“要是有人从巴黎来，并且了解我们这里的音乐习惯，他就一定会亲眼目睹德意志的听众是以怎样的聚精会神、敬畏和虔诚的心情来聆听这样一部曲子的。每个人都在用眼睛跟踪歌本上的词句，大厅里鸦雀无声，没有一点声音，既没有表示赞赏，又没有指责的声音，更没有鼓掌喝彩，人们仿佛是在教堂里倾听福音歌，不是在默默地听音乐，而是在参加一次礼拜仪式。要听音乐，就应该是这个样子。人们崇拜巴赫，信仰他，须臾都不怀疑他的神圣性。如果出现异议者，那肯定会引起人们的唾弃，对此无须赘述。巴赫就是巴赫，正象上帝就象上帝一样。”弗里德里希·尼采于1870年4月30日写信给他的同窗好友埃尔文·罗德：“这一周，我听了三遍神圣的巴赫写的马太受难曲，每一次都有同样无法估量的惊叹之感。要是有人忘记了基督教义，那他在这里确实可以象听一部福音书一样听到它。”

《马太受难曲》于1727年(？)耶稣受难节在莱比锡托马斯教堂首次上演时，被很多人认为是过于“戏剧性”了。据说，有一位上了年纪的虔诚的贵族夫人惊叫道：“上帝保佑！孩子们，这真有

点象是在看一出喜歌剧”。[1]巴赫在为德累斯顿宫廷谱写那首他在生命的晚年扩大成为“死亡弥撒曲”的“b 小调弥撒曲”时，确实离开了这条道路，因为这个宫廷自强大的奥古斯特于 1697 年改变宗教信仰以来一直信奉天主教。“b 小调弥撒曲”的整个作品，根据巴赫手写的总谱，具有一部大型康塔塔组曲的形式，分为四个部分：真正的弥撒曲（用路德的话来说，即慈悲经、荣耀经部分）、信仰象征（即信经）、圣哉经和赞美曲。由于巴赫把经过旧教堂的“相信一个上帝”和“承认一个施洗礼者”等格里高利[2]式的乐曲发展而来的信经部分的五声部的开始和结束合唱改为雄壮有力的主旋律，从而使得普通教堂也能发挥自己的巨大作用。这首弥撒曲，很可能是他在莱比锡举行的庆祝选帝侯奥古斯特二世，即强大的奥古斯特的儿子和继承人继位时(1733 年)谱写的。他将这首曲子奉献给德累斯顿王宫，希冀以此膺获德累斯顿“选帝侯萨克森宫廷乐队的宫廷作曲家”的称号，然而开始时毫无结果。直到他在 1731 年前后从座落在魏森弗尔斯的萨克森选帝侯次子的宫里得到了他所渴望的宫廷“真正乐队队长”头衔后，人们才于 1736 年满足了他的这一请求。这首 b 小调弥撒曲的圣哉经早在 1724 年就已谱写成，而信经曲、带祝福的赞美曲和羔羊经都是在他生命的晚年才写成的，这些部分也吸收了许多古老的曲调。

除了这些为礼拜仪式而谱写的康塔塔外，巴赫的**世俗**康塔塔，尽管其中也有一些非常重要的作品，但是也只占次要地位。莱比锡时期的最著名作品是那首所谓农民康塔塔和咖啡康塔塔，

---

① 不过，弗里德里希·斯门德在《巴赫在克滕》一书中曾引证了令人信服的论据说明，这些话不是在莱比锡，而是在德累斯顿讲的，因而不可能是针对巴赫的受难曲的。——编者

② 格里高利（Gregorius, 540—604），教皇，格里高利式指单声部的、节奏自由的、无伴奏的天主教堂歌曲。

它们都具有“家庭康塔塔”的性质。农民康塔塔是这样开始的：“我们有了一位新长官”(1742 年)，这是为小兹荷赫乡（在莱比锡附近)的乡民迎接新领主狄斯考而谱写的。

与此相反，在 1726 年至 1730 年期间，在莱比锡出版了作品第一号，即第一版的《键盘练习曲》，“其中包括序奏曲、阿勒曼德舞曲、库朗舞曲、萨拉班德舞曲、吉格舞曲、小步舞曲及一些其他作品；供音乐爱好者消遣娱乐，由萨克森-魏森弗尔斯的真正的乐队队长和莱比锡合唱团指挥约翰·塞巴斯蒂安·巴赫编写”。这是这位大师在世时所出版的少数作品中的一个。巴赫在这些组曲中运用个人的自由创造力量，使这些按照舞蹈类别而编排在一起的键盘组曲同表现性格和情绪的古典和浪漫主义的作品接近起来，比如在同多米尼柯·斯卡拉蒂的键盘艺术的争论中将萨拉班德舞曲引导到缓慢的奏鸣曲方向去。《键盘练习曲》的第二卷(1735 年)“由一部根据意大利风格写成的协奏曲和一部根据法国风格写成的前奏曲组成，供两个手键盘的钢琴演奏”，第四卷(1742 年)是“由一个有各种变奏曲的咏叹调组成，供具有两个手键盘的钢琴演奏”。这两卷《键盘练习曲》通过“意大利协奏曲”、“法国前奏曲”和“哥尔德堡变奏曲”证明，这位大师在不论是形式自由、还是形式严格的创作中，即协奏曲、组曲和固定低音变奏曲艺术上，都达到了前所未有的高峰。这些作品不只是由他的学生和门徒手抄下来供指导个人学习之用，而且同大约在 1742 年前后完成的《平均律钢琴曲集》第二卷一样，被印出来在宫廷、贵族和市民阶层中的日益广泛的“音乐爱好者和鉴赏家”中间广为流传，供他们“消遣娱乐”。

《键盘练习曲》第三卷是一个管风琴曲谱集子，这再一次证明各种键盘乐器之间始终存在着共同性。这一卷是“由供管风琴演奏的各种不同的关于宗教问答和其他赞美诗的前奏曲组成的，供

音乐爱好者，特别是同行鉴赏家们消遣娱乐”(1739年)。这部作品同《管风琴小书》的第二卷相似，是这位托马斯教堂乐长为实现其“经过整顿的教堂音乐”的“最终目的”，为做礼拜时的管风琴演奏创造的一个范围更加广泛的管风琴组曲。巴赫的这些“管风琴弥撒曲”，根据路德的弥撒礼拜仪式的规定，都是以Es大调《管风琴总谱》的协奏前奏曲开始，以与此不可分的“三位一体的赋格”作为结束。每首有两个文本，一个艺术性较高的、一个较简单的(以另一种方式在手键盘上演奏的)，都为布道的礼拜仪式中所需要的管风琴曲提供了典范：德意志慈悲经、圣诞经、慈悲经、荣耀经(“荣誉只属于至高无尚的上帝”)、十戒歌“这是神圣的十戒”，德意志信经“我们大家都信仰一个上帝”和“我们的天父在天国”，以及晚餐仪式所需要的管风琴曲：洗礼歌“我主耶稣来到约旦”，忏悔歌“我从深重的苦难中向你呼唤”以及晚餐歌“耶稣基督，我们的救世主，他使我们不惹怒上帝”。除此以外，为了适应参加托马斯教堂晚餐的教徒为数众多和晚餐分配时间拖得很长的需要，还有四首大型的二声部创意曲形式的二重奏，供管风琴演奏用。

最后的二十年，是这位音乐大师深居简出和不知疲倦地进行创作和收获的时期，他只到邻近的德累斯顿宫和波茨坦宫去旅行过几次，他以极大的关心和批判的眼光注视着强大的奥古斯特和奥古斯特二世统治时期德累斯顿宫廷和腓特烈大帝时期的柏林宫廷中的音乐生活。巴赫经常到德累斯顿宫廷去进行访问。这个萨克森选帝侯的遐迩闻名的宫廷乐队有着光辉灿烂的传统，包括在提琴和琉特琴① 艺术方面。巴赫专门为这个乐队的卓越的小提琴手约翰·乔治·皮森德尔谱写了奏鸣曲和小提琴组曲②。在宫廷

① 琉特琴(die Laute)，一种类似琵琶的拨弦乐器，现已很少用。

② 古尔利特的这一说法是没有充分根据的。——编者

琉特琴演奏家西尔乌斯·莱奥波德·魏斯的倡议下，巴赫创作了他那些琉特琴曲。在金碧辉煌的宫廷剧院里，他同自己的儿子弗里德曼一起观看了1731年上演的约翰·阿道夫·哈泽的歌剧《克雷欧费德》，并借此机会用索菲教堂的吉尔贝尔曼的管风琴在“整个宫廷音乐界和音乐大师面前“进行了公开的演奏。后来，弗里德曼·巴赫担任了这架管风琴的管风琴师。五年以后，巴赫为隆重庆祝自己荣膺宫廷作曲家的称号，在德累斯顿妇女教堂新建的吉尔贝尔曼管风琴上进行了长达两小时的演奏，受到了听众的“特别赞赏”。在这些听众当中，有他的贵族恩主帝国伯爵凯泽尔林克和萨克森选帝侯宫廷贵族中的一些其他音乐爱好者和巴赫艺术的崇拜者。“弗里德曼，我们再重新听一遍那些优美动听的德累斯顿歌曲，好不好?”音乐大师谈到德累斯顿的宫廷艺术时常这样说。他所指的就是他的好友哈泽的歌剧中的那些咏叹调。在波茨坦宫廷，菲·埃玛努埃尔·巴赫自伟大的国王执政以来应聘担任了宫廷室内乐团的古钢琴手，对这里的音乐情况，巴赫做过类似的轻蔑评论:“这种柏林式的胡闹，将一事无成。”波茨坦宫廷的音乐生活还受格劳恩兄弟和腓特烈大帝的著名长笛演奏教师约翰·约阿希姆·克瓦恩茨的影响，克瓦恩茨是从德累斯顿宫廷乐队到这里来的。在强大的奥古斯特死后(1733年)，正在变成世界性强国的勃兰登堡，在音乐生活领域中也在渐渐超过萨克森这个受路德教影响的宗法小教会国家。

那位伟大的国王只是通过音乐才对德意志艺术的本质有所了解。弗克尔根据弗里德曼·巴赫的口头讲述而写出的关于这位托马斯教堂乐长1747年在波茨坦同国王的那次令人难忘的会晤的记述，给人留下了深刻的印象:“国王在这个时期每天晚上都举办一次室内音乐会，他自己常常在一些音乐会上吹奏笛子。有一天晚上，正当他拾起笛子，演奏者们都已聚集在一起时，一个官员

递上来一个关于客人到来的条子给他。他手握长笛，看了这纸条，立即转身对着聚在一起的乐队演奏者们，以一种极不平静的声调说：先生们，那位老巴赫来了！随即将他的长笛放在一边。此时，老巴赫刚刚从他儿子的房间里走出来，就被君主召入宫去……在那个时代，一些繁琐的礼节还是必要的，然而这位伟大的国王连让约·塞·巴赫脱去旅行便装，换上黑色的乐长礼服的时间都未给他，想必他第一次出现在这位国王面前时一定是讲了很多道歉的话……，但是，比这一切更为重要的是，国王取消了这次的长笛音乐晚会，而让这位当时已经被称为老巴赫的音乐家到宫殿中若干房间里摆着的吉尔贝尔曼式钢琴上去试弹。乐队演奏家们只好跟随着，从一个房间来到另一个房间，而巴赫也只好到处进行试弹和自由发挥弹上一段。在他进行了一些时候的试弹和即兴演奏之后，他请求出一首赋格主题，于是未加任何准备地立即演奏起来。国王很钦佩他能这样娴熟地按照他给的主题即兴演奏出来，并表示希望再听一首有六声部的赋格，显然是为了看看他的这种技巧能够达到何种娴熟的程度。由于不是每一个主题都适于用来谱写成具有各个声部的曲子，所以巴赫自己选了一个主题，同刚才演奏国王定的那个主题一样娴熟而利落地弹奏出来，立即博得所有在场者的极大的赞赏。对于他的管风琴技巧，国王也想欣赏一番。于是，在以后的几天里，巴赫被引导着去看了波茨坦所有的管风琴，就象他刚才试弹国王的所有吉尔贝尔曼式钢琴那样。他在回到莱比锡后，就将从国王那里得到的主题谱写三声部和六声部的曲子，同时还补充了一些各种各样的卡农曲，并取了下列这样一个题目：《音乐的奉献》刻在铜版上，献给其发明者。这是巴赫的最后一次旅行。”

在最后几年里，巴赫进一步回到曾是他起步的地方——键盘艺术上去，将自己的全部艺术才华集中到创作形式极其严谨的卡

农和赋格技巧上去。因此，他的第五部分亦即最后一部分作品（大约从1745年至1750年），包括卡农曲“我从高高的天上来到这里”(1747年至1748年)和《音乐的奉献》(1747年)，十四首超过《哥德堡变奏曲》中的咏叹调最初八段基本乐谱的卡农曲，最后的管风琴众赞歌以及《赋格艺术》等作品。这些作品几乎都是供钢琴演奏的，按当时的概念，就是用“手弹键盘”和“脚踏键盘”演奏的键盘乐器，可以是管风琴，也可以是羽管键琴，也可以是古钢琴(参见本书第18页)。塞巴斯蒂安·巴赫晚年的这些无与伦比的作品，将德意志的键盘演奏艺术推到了其艺术可能性的顶峰。巴赫的声乐重新同古老的路德派教堂音乐传统结合起来，在这方面也发挥了它的作用。巴赫对路德的那首圣诞歌“天虽高，但我要来到这里”进行的非常旧式的加工，使人联想到萨穆埃尔·沙伊特的德意志早期管风琴众赞歌艺术，甚至远远不止于此，可以追溯到所有众赞歌加工艺术的中世纪后期的最初的起源，即哥特式的“管风琴”。在巴赫的卡农曲中，有一个按照星际世界的永恒规律以超人的均衡力量保持其轨道的定旋律的众赞歌和一个富于人性和充满幻想而又感人的上层结构（在这一结构中，这两个对比的声部以一首严谨的卡农曲的形式结合在一起，最后将众赞歌也吸收纳入其结合的规律之中)，巴赫将这两者在“管风琴”上形成的对比，凝聚成为一种由尘世与天国、时间与永恒相互对立构成的基督徒的存在的高度象征。在这种象征当中，路德的众赞歌作为乐曲的基础和支架，可以解释为教会的不可动摇的基础，那个主旋律可以解释为受教义约束的信仰，对立声部的卡农曲形式可以解释为基督信徒在信仰上的忠诚和所享受的不自主的自由，紧凑的三个声部可以解释为彻底的、神圣的三位一体，最后是巴罗克式管风琴的综合音响，可以解释为神圣的创造性秩序和宇宙间万物的和谐。一部这样的艺术作品，由于从头到尾每一个音符

和拍节，每一个小的乃至最小的动作，都严格地纳入或从属于整体的结构和秩序，尽管可以令人浮想联翩、五花八门。但是一切仍旧是有极严格的内在规律的，所以从其深邃的对位法推理上来看，不仅可以成为基督徒的存在的象征，而且同时也可以上升为上帝创造力的比喻，成为“神圣秩序的镜子和对天堂般的和谐的初步体验”。



巴赫在朋友当中

这位音乐大师的其他晚期作品，也富有这种具有德意志路德派形式的基督教艺术的强大象征力，然而这些作品在他去世后却几乎完全被埋没和遗忘了。这些作品主要是舒伯勒尔式的众赞歌（根据苏尔附近的策拉的出版商舒伯勒尔而定名）和另外十八首众赞歌，是巴赫从他以往的草稿中整理出来的，准备一起付印出版。在这些乐曲中，对立声部的、遵循着主题的演奏所产生的活力变成了富有歌曲性的、一目了然的、按周期反覆的结构，使时间与

永恒、自然与超自然范畴内的象征性的对立更为深化。

腓特烈大帝在这位托马斯教堂乐长到波茨坦访问时，曾在钢琴上弹了一首赋格的主题调，让巴赫将它谱写成曲。“我立即意识到”，这位大师在致国王的信中写道：“由于缺乏必要的准备，不可能将这样一个不寻常的主题谱写得好。因此，我决定将这个具有国王威严的主题谱写得更为尽善尽美，并将其公诸于世，于是我也就立即着手这样做了。我竭尽全力实现了这一意愿，而且除了这样一个纯洁的愿望外，别无他求：即使只能从一个小小的点上，我也要歌颂这位君主的业绩，对他在战争与和平学说方面，尤其是在音乐方面，人人都应该颂扬和尊敬他的伟大和威严。”巴赫在1747年7月7日写给伟大国王的附信中写了这样一些激动的话语，将其作品《音乐的奉献》作为对英雄的音乐颂歌献给了国王，随这个曲子呈上的还有两个无插入赋格(ricercari)和关于“国王主题”的各种不同的卡农曲以及一首长笛、小提琴和钢琴奏鸣曲。

《赋格艺术》一书可视为这位演奏家的音乐遗嘱，这部《赋格艺术》包括二十首技艺高超的赋格和卡农组曲，其中最后一首，作者本想写成一首有四个主题、可以象仙影和虾倒爬一样倒置的大赋格，从而达到高潮，然而却没有完成。巴赫的手迹停止的地方，就是这位将要失明的大师将他的名字的四个字母B-A-C-H填上去的地方，就象石匠将自己的名字刻在建筑物上那样。同样，十八首众赞歌组曲显然也未能达到最后完整的形态：以路德的复活节和晚餐歌“耶稣，我主战胜了死亡”和路德的圣灵降临节歌“快来吧，上帝创世主，神圣的精神”为基础加上的两首众赞歌，最后定稿是由他的女婿阿尔特尼克给填上去的，以后，以保尔·埃贝尔的死亡之歌“当我们处于最危难时”加工成的管风琴众赞歌不知是由何人给抄上去的。鉴于死亡即将来临，这位大师将曾以此调歌唱的歌词加到这首管风琴众赞歌上去，他在其中开头和结

尾的两段中祈祷道：

我来到你的宝座前，
噢，上帝，我恭顺地祈求你，
请不要将你那慈悲的面容，
从我这个赤贫的罪人身上转开。

赐给我一个极乐的归宿吧，
主啊，请在末日那天唤醒我吧，
让我永远能够看到你，
阿门，阿门，请倾听我的祷告！

在莱比锡度过的最后年代，巴赫变得日益孤寂了，越来越心甘情愿地与时代潮流处于对立地位。他的儿子们、学生们和继承人接受更多的是他在魏玛和克滕时期的作品，而不是莱比锡时期的作品。最小的儿子称自己的父亲是一个“老学究”。这位大师最后三年的生活是在一个德意志路德派乐长之家的狭窄的家庭生活圈子里度过的。在这里，这位一家之主作为一个“忠诚的父亲，一心一意地关照着自己的孩子”，巴赫在一次给约翰·弗里德里希·克雷姆的信中就是这样写的。在身边还有他的身体不太好的主妇和孩子的母亲，她喜爱和养着鸟和花，特别喜欢黄色的丁香，“就象一个小孩子喜欢神圣的基督一样”。当这位大师患着严重的眼疾（白内障）时，萨克森首相布吕尔伯爵就将他的家庭乐队队长戈特洛布·哈雷尔——此人在意大利“完全接受了当今流行的音乐趣味”，作为巴赫的继承人推荐到莱比锡来，并且迫不及待地让他于1749年6月8日在“三天鹅大音乐厅”里举行了预演，“一旦塞·巴赫先生去世，就由他继任托马斯教堂的未来乐长”，预演

博得了“极热烈的掌声”。巴赫这位托马斯教堂的不合时宜的乐长，这个“老学究”，就这样被一个顺应时代潮流的代表人物所替代了。这个人具有宫廷式罗曼精神，对哈泽和格劳恩式的“软绵绵的、动人的曲调”有着新的音乐感受。这也就是巴赫的最小的儿子约翰·克利斯蒂安要走的道路。他在米兰成了天主教堂的管风琴师，在伦敦成了歌剧和交响曲的“迎合潮流的”时髦作曲家，并且作为钢琴曲作家对年轻的莫扎特产生了影响。假如没有布吕尔插手，菲力浦·埃玛努埃尔·巴赫或者巴赫的杰出的、忠诚的学生约翰·路德维希·克雷伯斯很可能就担任了托马斯教堂的乐长。在此期间，在教堂音乐这一领域中发生了深刻的变革。巴赫的托马斯教堂乐长一职的第二个接班人弗里德里希·多雷斯抛弃了“只包括人为的赋格或者那种赋格式的和过于小心翼翼地按照双重对位法的严格规则和要求加工而成的教堂音乐”。这种音乐是“纯理性的艺术作品，最多只能讨鉴赏家的喜欢”。多雷斯补充说：“我本人就曾有幸成为塞巴斯蒂安·巴赫的一个学生，并且按照赋格风格谱写了许多曲子，我绝不是想贬低或者甚至抛弃掉这种较高级的作曲法。不！我所不赞成的只是这种方法的不恰当的运用。如果我能汇集一大批造诣很深的音乐艺术家来做我的听众，那我一定非常高兴用管风琴演奏一首经过精心加工的赋格给他们听，但是不象现在这样在礼拜仪式中通过教堂音乐，也不抱有使没有音乐素养的观众受感动的目的。”

正如讣文中所讲的那样，巴赫的眼睛生来就不太好。他的视力“由于他在学习中过分努力，特别是在他的青年时代彻夜不眠，变得更弱，以致在他最后的几年患有眼疾。他本想通过一次手术治好这种眼病，这一方面是由于他渴望继续用他那尚存的依然健康的身心去为上帝和亲人效忠，另一方面是由于他的一些朋友的劝告，他们对一位当时来到莱比锡的英国医生非常信赖。但是，

手术虽然重复做了两次，却进行得非常坏。他不仅不能再运用他的头部了，而且他那本来很健壮的身体由于这些手术和有害的药品以及其他一些事情，也被彻底摧垮了，以致他在此后整整半年中间几乎总是处在病中。临死前十天，他突然感到他的眼睛似乎好了一些，以致于有一天早上突然能够完全看清楚，并且也能承受光线了。可是在几个小时之后，他得了中风，接着发高烧，尽管有莱比锡的两位医术最高超的医生竭尽全力抢救，他还是于1750年7月28日晚上八点过一刻，在救世主的召唤下平静而安详地离去，终年六十六岁”。三天以后，人们将塞巴斯蒂安·巴赫的遗体送到约翰尼斯公墓安葬。在巴赫的二十个孩子中只有五个儿子和四个女儿活过了他们的父亲。他的妻子作为一个“受施舍的女人”死得也很凄凉；为了埋葬巴赫最小的女儿(同他活到同样年龄)，弗里德里希·罗赫里茨和布莱德科普夫与哈特尔公司募捐了一笔钱，其中就有不寻常的人物贝多芬从自己的清唱剧《橄榄山下的救世主》中所得的收入。

“如果说，有哪位作曲家最充分地表现了音乐的威力的话”，讣文中这样写道，“这个人无疑就是我们的过世的巴赫。如果说，有哪位音响艺术家曾使和声的隐蔽最深的奥秘得到艺术表现的话，这个人当然就是我们的巴赫。除了巴赫，没有任何人赋予这种一般说来颇为枯燥无味的艺术作品如此富有创造性的外来思想。不论在何处，只要他听到一个主旋律，他就能够立即将尚需人为制造出来的一切想象出来。他的曲调尽管有些特殊，却始终是丰富多样的，富有想象力的，不与任何其他作曲家雷同。他的严肃认真的气质，主要促使他从事勤奋的、严谨的、寓意深邃的音乐创作。然而，只要有必要，尤其是在演出时，他还是非常愿意表现出他那轻松而又诙谐的思想方式。他由于对作品的和声不断进行加工，从而使他的眼睛具有这样一种熟练技巧：即使是最复杂的

乐谱，他也能一眼综观所有同时发生的声部。他的听觉器官是这样敏锐，以致于他对和声最复杂的音乐作品也能发现出最小的差错，令人遗憾的只是，他很少有运气能找到使他不必做这种令人烦恼的指责的人来演奏自己的作品。在指挥上，他是一丝不苟的，在掌握节奏上，他一般是非常灵活的，然而又是高度精确的”。

乔治·菲力浦·泰勒曼在其献给这位托马斯教堂乐长的祭文中，强调指出了这位作古的大师身上那些对时代和同时代人具有决定性意义的素质：他在下列的十四行诗中把巴赫称为德意志器乐、特别是管风琴演奏艺术大师，是著名的弟子和儿子们的杰出导师，在他的儿子们中间，生活在柏林的那个菲力浦·埃曼努埃尔是最为闻名的，他本应成为父亲在托马斯教堂的乐长职务的最合适的接班人，也是泰勒曼的教子，这就是说，他特别突出的不是那些不朽的作品，而是他作为管风琴大师和音乐教师的作用：

让罗曼国去吹嘘那些出色的演奏家吧，
说他们通过演奏艺术在那里出了名，
可在德意志的土地上，这样的人同样是有的，
在这里得到的喝彩肯定也不会少。
长眠于地下的巴赫，仅仅你的管风琴演奏
就早已给你带来了崇高的赞扬；
你的羽管键琴在乐谱纸上所创造的艺术，
大师们无不抱以羡慕之情。
安息吧！你的名字将永不会泯灭：
你培养的学生和学生的学生的队伍，
将同他们的知识使你的荣誉桂冠增辉；
你的子孙们也将用他们的手为你增光。
不过，使人对你尤为敬仰的，

还是你柏林的那个令人佩服的儿子的所作所为。

泰勒曼

总而言之，一切迹象都表明，这位莱比锡教堂乐长是一个神奇的人物：明澈如水，然而却令人难以解释！

**蔡勒特尔致歌德**

（1827年）